This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Hector Berlioz

Literarische Werke

Erste Gesamtausgabe

X. Band

Große Instrumentationslehre

Mit Anhang:

Der Dirigent

Zur Theorie seiner Kunst

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1904.

Hector Berlioz

Große Instrumentationslehre

Mit Anhang:

Der Dirigent

Zur Theorie seiner Kunst

Herausgegeben

von

Felix Weingartner

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1904.

ML410
B5A42
v.10

Große moderne Instrumentations- und Orchestrationslehre

Genaue Bezeichnung des Gebietes, Darstellung des Mechanismus und Studium über die Klangfarbe und das Ausdrucksvermögen der verschiedenen Instrumente, nebst einer großen Anzahl von Partiturbeispielen aus den Werken der großen Meister und einigen noch nicht veröffentlichten Werken des Verfassers.

Aus dem Französischen übersetzt

von

Dr. Detlef Schultz

Partiturbeispiele zur Instrumentationslehre ein besonderer Band.

M722510

Seiner Majeſtät

Friedrich Wilhelm IV.

König von Preußen

gewidmet.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Die Instrumentationslehre 1
Einleitung 1
Vorwort des Herausgebers 4
Übersicht der Instrumente 6

Saiteninstrumente.

Streichinstrumente 8
Die Violine 8
Die Bratsche 34
Die Viola d'amour 38
Das Violoncell 41
Der Kontrabaß 49
Instrumente, deren Saiten gezupft werden 56
Die Harfe 56
Die Gitarre 73
Die Mandoline 81
Saiteninstrumente mit Klaviatur 82
Das Pianoforte 82

Blasinstrumente.

Einteilung der Blasinstrumente 90
Blasinstrumente mit Rohrblatt 94
Die Oboe 94
Das Englischhorn 98
Das Fagott 100
Das Quintfagott 102
Das Kontrafagott 103
Die Klarinetten 104
Die Altklarinette 116
Die Baßklarinette 116
Das Bassethorn 117
Verbesserungen an den Klarinetten 118
Blasinstrumente ohne Rohrblatt 120
Die Flöte 120
Die kleine Flöte (Piccolo) 126
Blasinstrumente mit Klaviatur 131
Die Orgel 131
Instrumente mit Mundstück von Messing 140
Das Horn 140
Die Trompete 159

Seite
Die Posaunen 177
Die Altposaune 178
Die Tenorposaune 179
Die Baßposaune 180
Die Altposaune mit Ventilen 191
Das Buglehorn 193
Das Buglehorn mit Ventilen 195
Die Baßophikleide 195
Die Altophikleide 197
Das Bombardon 199
Die Baßtuba 199
Holzblasinstrumente mit Mundstück 201
Der Serpent 201
Das russische Fagott 202

Die Singstimmen 202

Schlaginstrumente.

Die Pauken 219
Die Glocken 225
Das Glöckcheninstrument 226
Das Glockenspiel 226
Die Klavierharmonika 226
Die antiken Zimbeln 227
Die große Trommel 228
Die Becken 230
Das Tamtam 231
Das Tomburin 231
Die Trommel 232
Die Wirbeltrommel 233
Der Triangel 234
Der Halbmond 234

Neue Instrumente.

Die Saxophone 236
Die Saxhörner 238
Die Saxtrompeten 240
Die Saxtuben 241
Die Konzertina 241
Die Melodiumorgel von Alexandre 248
Klaviere und Melodiums mit weiterklingendem Ton 251
Der Oktobaß 254
Das Orchester 255

Anhang. **Der Dirigent.** Zur Theorie seiner Kunst 269

Inhaltsverzeichnis des Ergänzungsbandes.

Partiturbeispiele.

Nr.		Seite
1.	Christ. W. v. Gluck, Alceste, aus Akt I Szene IV	1
2.	Hector Berlioz, Romeo und Julie, aus Scherzo (Königin Mab)	5
3.	Hector Berlioz, Romeo und Julie, aus Scherzo (Königin Mab)	7
4.	Christ. W. v. Gluck, Alceste, aus Akt II Szene II	8
5.	L. van Beethoven, Symphonie Nr. 4 B-dur, aus dem zweiten Satz	9
6.	L. van Beethoven, Symphonie Nr. 5 C-moll, aus dem ersten Satz	10
7.	Christ. W. v. Gluck, Iphigenie in Tauris, aus Akt II Szene III	11
8.	L. van Beethoven, Symphonie Nr. 5 C-moll, aus dem zweiten Satz	12
9.	G. Meyerbeer, Die Hugenotten, aus Akt I Nr. 2, Szene	12
10.	H. Berlioz, Große Totenmesse, aus Nr. 4, Rex tremendae	14
11.	C. M. v. Weber, Der Freischütz, aus Akt II Nr. 8, Szene	16
12.	C. M. v. Weber, Oberon, aus der Ouverture	18
13.	Hector Berlioz, Romeo und Julie, aus dem zweiten Teil (Liebesszene)	19
14.	Christ. W. v. Gluck, Orpheus und Euridice, aus Akt II Szene I	20
15.	L. van Beethoven, Pastoral-Symphonie, aus dem vierten Satz (Gewitter, Sturm)	23
16.	L. van Beethoven, Fidelio, aus Akt II Nr. 12	25
17.	Hector Berlioz, aus „Der fünfte Mai“	30
18.	W. A. Mozart, Don Juan, aus Akt II Szene III	34
19.	L. van Beethoven, Konzert für Klavier Es-dur, Op. 73, aus dem zweiten Satz	35
20.	Hector Berlioz, Lelio, aus Nr. 6 (Phantasie über Shakespeares Sturm)	38
21.	Christ. W. v. Gluck, Iphigenie in Aulis, aus Akt I Szene III	42
22.	Christ. W. v. Gluck, Armide, aus Akt III Szene III	45
23.	L. van Beethoven, Pastoral-Symphonie, aus dem dritten Satz	48
24.	L. van Beethoven, Symphonie Nr. 7 A-dur, aus dem ersten Satz	49
25.	L. van Beethoven, Heroische Symphonie, Finale	50
26.	L. van Beethoven, Fidelio, aus Akt II Szene I	52
27.	F. Halévy, Die Jüdin, aus Akt IV	54
28.	Hector Berlioz, Phantastische Symphonie, aus dem dritten Satz (Auf dem Lande)	55
29.	G. Meyerbeer, Die Hugenotten, aus Akt IV Nr. 24	56

Nr.		Seite
30.	L. van Beethoven, Symphonie Nr. 5 C-moll, aus dem dritten Satz	57
31.	G. Meyerbeer, Robert der Teufel, aus Akt III, Finale	57
32.	G. Meyerbeer, Die Hugenotten, aus Akt II Nr. 8 (Chor der Badenden)	58
33.	C. M. v. Weber, Der Freischütz, aus der Ouverture	60
34.	Hector Berlioz, aus Lelio, Nr. 5 (die Aeolsharfe)	62
35.	G. Meyerbeer, Die Hugenotten, aus Akt V, Terzett	65
36.	Christ. W. v. Gluck, Orpheus und Eurydice, aus Akt II Szene 2 (Ballet)	66
37.	Christ. W. v. Gluck, Alceste, aus Akt I Szene III	68
38.	Christ. W. v. Gluck, Iphigenie in Tauris, aus Akt I Szene I	69
39.	L. van Beethoven, Pastoral-Symphonie, aus dem vierten Satz (Gewitter, Sturm)	70
40.	L. van Beethoven, Heroische Symphonie, aus dem Scherzo	72
41.	L. van Beethoven, Symphonie Nr. 7 A-dur, aus dem dritten Satz	76
42.	E. H. Méhul, aus Melidore und Phrosine	77
43.	Christ. W. v. Gluck, Iphigenie in Tauris, aus Akt I Szene I	78
44.	L. van Beethoven, Symphonie Nr. 7 A-dur, aus dem zweiten Satz	79
45.	G. Meyerbeer, Robert der Teufel, aus Akt V Nr. 23 (Terzett)	80
46.	Hector Berlioz, Große Totenmesse, Op. 5, aus Nr. 8 (Hostias)	81
47.	Christ. W. v. Gluck, Alceste, aus Akt I Szene VII	82
48.	Christ. W. v. Gluck, Iphigenie in Tauris, aus Akt II Szene IV	87
49.	Hector Berlioz, aus der Trauer- und Triumphsymphonie, Op. 15, Apotheose	89
50.	W. A. Mozart, Die Zauberflöte, aus Akt II Nr. 18	92
51.	G. v. Spontini, Die Vestalin, aus Akt III Nr. 17	93
52.	W. A. Mozart, Ave verum corpus	94
53.	Christ. W. v. Gluck, Armida, aus Akt III Szene IV	96
54.	G. Rossini, Wilhelm Tell, aus Akt III Nr. 18	100
55.	G. v. Spontini, Die Vestalin, aus Akt II	101
56.	G. Rossini, Wilhelm Tell, aus Akt III	103
57.	Christ. W. v. Gluck, Iphigenie in Tauris, aus Akt I Szene I	104
58.	Christ. W. v. Gluck, Iphigenie in Tauris, aus Akt IV Szene II	105
59.	Hector Berlioz, Große Totenmesse, Op. 5, aus dem Tuba mirum	107
60.	L. van Beethoven, Symphonie Nr. 4 B-dur, aus dem zweiten Satz	114
61.	L. van Beethoven, aus der Symphonie Nr. 5 C-moll, Übergang zum Finale	115
62.	G. Meyerbeer, Die Hugenotten, aus Akt IV Nr. 24, Duett	117
63.	W. A. Mozart, Die Zauberflöte, aus dem Finale von Akt I	120
64.	Christ. W. v. Gluck, Iphigenie in Tauris, aus Akt I Szene III	122
65.	G. Meyerbeer, Robert der Teufel, aus Akt III, Finale	124
66.	Christ. W. v. Gluck, Iphigenie in Tauris, aus Akt I Szene IV	125

Die Instrumentation.

Einleitung.

In keiner Epoche der Musikgeschichte ist soviel von Instrumentation geredet worden wie heute. Der Grund davon liegt ohne Zweifel in der ganz modernen Entwicklung dieses Kunstzweiges und vielleicht auch in den massenhaft durch Wort oder Schrift kundgegebenen Kritiken, Meinungsäußerungen, voneinander abweichenden Lehrmethoden, Ansichten, Urteilen und Afterurteilen, denen die minderwertigsten Produkte ganz unbedeutender Komponisten zur Unterlage dienen.

Noch am Anfang des vorigen Jahrhunderts kannte man diese Instrumentierungskunst nicht, und vor 60 Jahren wollten viele Leute, die für echte Musikfreunde galten, ihren Aufschwung hindern, gegenwärtig aber scheint man ihr großen Wert beizulegen. In unsern Tagen will man dem musikalischen Fortschritt gern auf andern Punkten Hindernisse bereiten. Das war immer so, und es liegt nichts Überraschendes darin. Anfangs wollte man nur in der Folge von Konsonanzen, in die sich einige Vorhaltsdissonanzen mischten, Musik sehen, und als Monteverde versuchte, ihnen den Dominantseptimenakkord ohne Vorbereitung anzufügen, fehlte es ihm nicht an Tadel und Schmähungen aller Art. Aber war trotz alledem einmal zugleich mit den Vorhaltsdissonanzen diese Septime zugelassen, so kam es unter denen, die sich Kenner nannten, so weit, daß man jede Komposition verachtete, deren Harmonie einfach, weich,

durchsichtig, wohlklingend, natürlich war; um denen zu gefallen, mußte sie von großen oder kleinen Sekundakkorden, von Septimen-, Nonen-, Undezimenakkorden wimmeln, die ohne jeden Sinn und Verstand angewendet waren, es sei denn, daß man diesem Harmoniestil den Sinn beilegt, das Ohr so oft wie möglich zu beleidigen. Diese Musiker hatten an den dissonierenden Akkorden Geschmack gefunden, wie ihn gewisse Tiere an Salz, an stachlichten Pflanzen, an Dornensträuchern finden. Das war die Übertreibung der Gegenströmung.

Melodie gab es nicht bei all diesen schönen Kombinationen; als sie auftauchte, schrie man über den Verfall und Ruin der Kunst, über Vernachlässigung heiliger Gesetze usw. usw.; das Ende der Kunst stand augenscheinlich bevor. Indessen, die Melodie nistete sich ein, und die Wirkung der melodischen Gegenströmung ließ ihrerseits nicht auf sich warten. Es gab fanatische Melodieschwärmer, denen jedes mehr als dreistimmige Musikstück unerträglich war. Einige wollten, daß der Gesang in den weitaus meisten Fällen nur von einem Baß begleitet werde, und überließen es somit dem Zuhörer, sich die zu ergänzenden Akkordnoten gefälligst hinzuzudenken. Andere gingen noch weiter, sie wollten überhaupt keine Begleitung und behaupteten, die Harmonie wäre eine barbarische Erfindung.

Nun kam die Modulation an die Reihe. Zur Zeit, als es Brauch war, nur in die nächstverwandten Tonarten zu modulieren, wurde der Erste, der es sich einfallen ließ, in eine fremde Tonart zu gehen, ausgelacht; das war zu erwarten. Welche Wirkung diese neue Modulation auch haben mochte, sie wurde von den Meistern streng getadelt. Der Neuerer hatte gut reden: „Hört sie doch richtig an; seht nur, wie sanft sie eingeführt, wie gut motiviert, wie geschickt sie mit dem verbunden ist, was ihr folgt und voraufgeht, und wie herrlich sie klingt!“ Man antwortete ihm: „**Darum handelt es sich nicht**; diese Modulation ist verboten, also darf man sie nicht machen!“ Aber es handelte sich im Gegenteil einzig und allein darum; die entlegeneren Modulationen erschienen denn auch baldigst in der Musik großen Stils und riefen ebenso glück-

liche wie unerwartete Eindrücke hervor. Fast sogleich entstand eine neue Art von Pedanterie; man sah Leute, die es für eine Schande hielten, in die Dominante zu modulieren, und die in dem kleinsten Rondo wohlgefällig von Cdur nach Fisdur hinüberscherzten.

Die Zeit hat nach und nach alles ins Geleis gebracht.

Man hat Sitte von Unsitte, modische Eitelkeit von Dummheit und Hartköpfigkeit unterscheiden gelernt und ist in bezug auf Harmonie, Melodie und Modulation heute im allgemeinen geneigt, zuzugestehen, daß das, was eine gute Wirkung hervorbringt, gut, und was eine schlechte Wirkung hervorbringt, schlecht ist, und daß die Autorität von hundert alten Herren, hätte jeder von ihnen auch hundertundzwanzig Jahre, uns nicht dazu bringen würde, häßlich zu finden, was schön, und schön, was häßlich ist.

Mit der Instrumentation, dem Vortrag und dem Rhythmus ist es aber ein ander Ding. Da sie erst viel später das Los traf, abwechselnd beachtet und vernachlässigt, zugelassen, in Fesseln gelegt, wiederbefreit und übertrieben zu werden, so können sie auch noch nicht den Punkt erreicht haben, an den vor ihnen die andern Kunstzweige gelangt sind. Nur das wollen wir bemerken, daß die Instrumentation an der Spitze marschiert; sie ist auf dem Punkte, übertrieben zu werden.

Es braucht viel Zeit, den Mittelweg der Musik zu entdecken, und noch mehr, um auf ihm schreiten zu lernen.

Vorwort des Herausgebers.

Berlioz' Einleitung zu seiner Instrumentationslehre ist heute ebenso wahr wie zur Zeit ihrer Abfassung. Die Ablösung von Reaktion durch Übertreibung, von Übertreibung durch Reaktion ist eine, wohl nicht nur auf dem Gebiete der Musik, periodisch wiederkehrende Tatsache. Heute befinden wir uns wieder im Stadium der Übertreibung, die eine Folgeerscheinung der dem Neo-Klassizismus verwandten Reaktion ist, die den Meistern der jüngst vergangenen Epoche, nicht zuletzt Berlioz selbst, Leben und Schaffen erschwerte. War die Musik bei Mendelssohns Nachfolgern und Nachahmern zu einem rein formalen Spiel herabgesunken, so ist man jetzt geneigt, kurzerhand die Form überhaupt als überlebt anzusehen, der Musik aber poetisierende oder malerische Aufgaben zuzuweisen, die sie, als ihrem innersten Wesen widersprechend, nicht zu leisten vermag. Dieser in unplastischer Erfindung, Formlosigkeit und Schwanken zwischen heterogenen Stilen sich äußernde Widerspruch wird dann durch eine überladene Instrumentation, der sich das Hauptinteresse zuwendet, scheinbar ausgeglichen. Mit Recht führt Berlioz die Zeit als große Aufklärerin und Ordnungsstifterin an, die schließlich das künstlerische Gleichgewicht herstellt. Sie wird auch reinlich ausscheiden, was an unsern, gemeinhin als „musikalischer Fortschritt" bezeichneten zeitgenössischen Erscheinungen gesund ist und fortbestehen kann, und was krankhaft, lediglich der Mode entsprechend und daher in seinem Keim bereits dem Untergang geweiht ist. Die Instrumentation aber wird sich von ihrer überwuchernden Herrschaft auf den ihr gebührenden Platz verweisen lassen müssen, nämlich auf den eines Mittels zum Zweck, vollendeten Tonstücken das ihnen entsprechende orchestrale Gewand zu verleihen; nicht weniger und nicht mehr. Kein instrumentaler Effekt hat Berechtigung, der nicht durch den Ausdruck des musikalischen Gedankens gerechtfertigt wird.

Obwohl Berlioz im nachfolgenden 1. Kapitel von Eindrücken sui generis spricht, die die Instrumentation unabhängig von

Melodie, Harmonie und Rhythmus hervorbringe, so wird er doch nicht müde, darauf hinzuweisen, daß instrumentale Wirkungen wohl vorbereitet und motiviert sein müssen, und daß sich im gegenteiligen Fall ihre Eindruckskraft abschwächt oder gänzlich verliert.

Berlioz' Instrumentationslehre hat durch Gevaerts »Nouveau Traité d'Instrumentation« eine dankenswerte Ergänzung erfahren. Ihr Wert aber bleibt trotzdem unvermindert derselbe, denn sie enthält nicht nur, mit Ausnahme der Beschreibung inzwischen neu erfundener oder zur Verwendung gekommener Instrumente, alles, was der Lernende erfahren muß, um im Orchester Bescheid zu wissen, sondern sie ist auch ein interessantes Dokument zu Berlioz' Persönlichkeit. Sie offenbart uns denkwürdige Züge dieses idealen Feuergeistes mit seinem vornehmen, leidenschaftlichen Herzen, das hoch und edel geschlagen haben mag, da er die Feder ansetzte, über das zu schreiben, das sein Sinnen und seine Seele mit so großer Liebe erfüllte, über das Orchester. Nicht nur der Schüler sondern auch der Meister wird daher von diesem Buche Anregung und Belehrung empfangen können.

Die vorliegende Ausgabe gibt den Sinn des französischen Originals getreulich wieder, was in den mir bekannten Übersetzungen nicht an allen Stellen der Fall war, und versucht auch, manche Eigentümlichkeit des glänzenden Stiles im Deutschen nachzubilden. Die in der französischen Originalausgabe dem Text einverleibten großen Partiturbeispiele sind, um ein unbehilfliches Format zu vermeiden, in einen besondern Band zusammengefaßt, auf den jeweilig hingewiesen wird. Die kleinern Beispiele finden sich jedoch des übersichtlichen Zusammenhangs wegen sämtlich an den entsprechenden Stellen im Text eingerückt. Ergänzungen und Berichtigungen sind in Fußnoten beigefügt. Diesbezügliche Anfragen sind mir in fachmännischer Weise mit dankenswertester Liebenswürdigkeit beantwortet worden von den Herren Camille Chevillard und Charles Malherbe in Paris, Hofpianofortefabrikant Max Ibach in Barmen und Alfred Sittard, Organist an der Kreuzkirche zu Dresden, ferner von folgenden Mitgliedern der Königl. Kapelle zu Berlin, Professor Schubert, den Kammervirtuosen Poenitz und Posse, sowie den Kammermusikern Fleming, Lange und Poike.

München, 26. August 1904. **Felix Weingartner.**

1. Kapitel.

Jeder von dem Komponiſten in Tätigkeit geſetzte Klangkörper iſt ein Muſikinſtrument. Davon ausgehend teile ich die Mittel, über die er gegenwärtig verfügt, ein in:

Saiteninſtrumente:

durch Bogen in Vibration verſetzt:

die Violinen, Bratſchen, Violes d'amour, Violoncelle und Kontrabäſſe;

gezupft:

die Harfen, Gitarren und Mandolinen;

mit Taſten:

das Klavier.

Blasinſtrumente:

mit Rohrblatt:

die Hoboen, Engliſchhörner, Fagotte, Quint-Fagotte, Kontrafagotte, Klarinetten, Baſſetthörner, Baßklarinetten, Saxophone;

ohne Rohrblatt:

die großen und kleinen Flöten;

mit Klaviatur:

die Orgel, das Melodium, die Konzertina;

mit Mundſtück aus Meſſing:

die Hörner, Trompeten, Kornetts, Buglehörner (Clairons), Poſaunen, Ophikleiden, Bombardons, die Baßtuba;

mit Mundſtück aus Holz:

das ruſſiſche Fagott, der Serpent;

die Männer-, Frauen-, Kinder- und Kaſtratenſtimmen.

Schlaginſtrumente:

mit feſter und genau beſtimmbarer Tonhöhe:

die Pauken, die antiken Zimbeln, das Glockenſpiel, die Klavierharmonika, die Glocken;

mit unbeſtimmbarer Tonhöhe, inſofern ſie nur ein verſchiedenartiges Geräuſch hervorbringen:

die kleinen Trommeln, großen Trommeln, Tamburins, Becken, Triangeln, Tamtams, der Halbmond.

Die Verwendung dieser verschiedenen Klangelemente und ihre Anwendung, sei es um der Melodie, der Harmonie und dem Rhythmus Farbe zu geben oder um, unabhängig von jeder Unterstützung der drei andern musikalischen Großmächte, Eindrücke sui generis hervorzubringen (liege ihnen nun eine bestimmte Absicht zugrunde oder nicht) bildet die Kunst der Instrumentation.

Von ihrer poetischen Seite aus betrachtet, läßt sich diese Kunst ebensowenig lehren wie die, schöne Melodien, schöne Akkordfolgen und originelle und machtvolle Rhythmen zu finden. Lernen läßt sich, was für die verschiedenen Instrumente paßt, was für sie ausführbar oder nicht, leicht oder schwer ist, auf ihnen dumpf oder hell klingt; sagen läßt sich ferner, daß dieses oder jenes Instrument sich mehr als ein anderes dazu eignet, gewisse Klangwirkungen wiederzugeben, gewisse Empfindungen zum Ausdruck zu bringen; was aber ihre Vereinigung zu Gruppen, zu kleinen Orchestern und zu großen Massen betrifft, was die Kunst anlangt, sie zu verschmelzen und zu mischen, derart, daß man den Klang der einen durch den der andern beeinflußt und durch die Mischung der Instrumente einen eigenen, neuen Klang erzielt, den eins von ihnen weder einzeln noch zusammen mit Instrumenten seiner Gattung hervorbringen würde, so kann man nichts weiter tun, als die von den Meistern erzielten Resultate beschreiben, indem man ihr Verfahren dabei angibt, und diese Resultate werden sicher von den Komponisten, die sie nachahmen, noch auf tausenderlei Weise im guten oder im schlechten modifiziert werden.

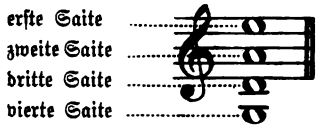
Der Zweck dieses Werkes ist also zunächst die Angabe des Umfangs und gewisser wesentlicher Teile des Mechanismus der Instrumente, dann das bis jetzt stark vernachlässigte Studium der Klangart, des charakteristischen Wesens und der Ausdrucksfähigkeit jedes einzelnen von ihnen und schließlich das Studium der besten bekannten Verfahren, sie passend zu gruppieren. Darüber hinauszugehen, würde ein Versuch sein, den Fuß auf das Gebiet der Inspiration zu setzen, ein Gebiet, auf dem das Genie allein Entdeckungen machen kann, weil es nur ihm gegeben ist, es zu durchfliegen.

2. Kapitel.

Streichinstrumente.

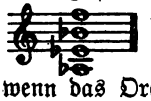
Die Violine.

Die vier Saiten der Violine werden gewöhnlich in Quinten gestimmt, wie folgt:



Die höchste Saite, das E, wird auch mit einem allgemein gültigen Namen die Quinte (chanterelle) genannt.

Diese Saiten nennt man, wenn nicht die Finger der linken Hand durch größere oder geringere Verkürzung des vom Bogen in Schwingung versetzten Teiles ihren Ton verändern, leere Saiten. Die Noten, welche auf der leeren Saite gespielt werden sollen, bezeichnet man durch ein darüber gesetztes 0.

Einige große Virtuosen und Komponisten glaubten, sich an diese Art, die Violine zu stimmen, nicht binden zu sollen. Paganini stimmte, um dem Instrument mehr Glanz zu geben, alle Saiten einen halben  transponierte demgemäß die Solostimme Ton höher, und spielte in D, wenn das Orchester in Es, in A, wenn das Orchester in B stand, usw.; auf diese Weise behielt er in den Tonarten, wo sie in der gewöhnlichen Stimmung nicht hätten vorkommen können, überwiegend leere Saiten, und diese klingen heller als die mit den Fingern gegriffenen.

De Bériot*) läßt in seinen Konzerten oft das G, aber nur dieses, um einen Ton höher stimmen.

Umgekehrt stimmte Baillot**) manchmal für zarte und feierliche Klangwirkungen das G um einen halben Ton herunter.

Winter***) hat sogar in derselben Absicht an Stelle des G das F in Anwendung gebracht.

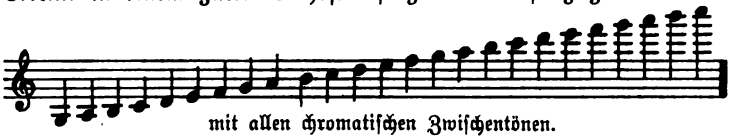
---

*) Charles Auguste de Bériot, geb. 1802 zu Löwen (Louvain), gest. 1870 zu Brüssel, berühmter Geiger, Komponist mehrerer Violinkonzerte.

**) Pierre Maria François Baillot, Lehrer des Vorigen, geb. 1771 zu Passy, gest. 1842 zu Paris, seit 1821 erster Violinist der Großen Oper. Baillot war einer der berühmtesten französischen Geiger.

***) Peter von Winter, z. B. bekannter Opernkomponist, geb. 1754 zu Mannheim, gest. 1825 als Hofkapellmeister in München.

Mit Rücksicht auf den hohen Grad von Geschicklichkeit, den unsere jungen Violinisten heutzutage erreicht haben, kann man der Violine in einem guten Orchester folgenden Umfang geben:

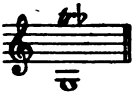


mit allen chromatischen Zwischentönen.

Große Virtuosen überschreiten diesen Umfang der Violine in der Höhe noch um einige Töne, und man kann, sogar im Orchester, mittels der Flageolettöne, von denen wir gleich sprechen wollen, noch viel höhere Töne herausbringen.*)

Der Triller ist auf allen Stufen dieser umfangreichen Tonleiter von drei und einer halben Oktave ausführbar; aber man muß in Betracht ziehen, daß er auf den drei letzten hohen Noten A, H, C außerordentlich schwierig ist; ich glaube sogar, es würde klug sein, ihn auf diesen Tönen im Orchester nicht zu verwenden.

Auch den kleinen Triller von G nach As auf der 4. Saite muß man soviel wie möglich vermeiden,



er klingt hart und wenig angenehm.

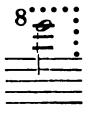
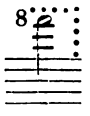
Die zwei-, drei- oder vierstimmigen Akkorde, die sich auf der Violine gleichzeitig anstreichen oder arpeggieren lassen, sind außerordentlich zahlreich und in ihrer Wirkung unter sich ziemlich verschieden.

Die zweistimmigen Akkorde ergeben sich aus den sogenannten Doppelgriffen (im engeren Sinne); sie eignen sich im Forte und im Piano zur Unterstützung der melodischen Linien und Phrasen sowie zu jeder Art von Begleitung und zum Tremolo.

Die drei- und vierstimmigen Akkorde dagegen wirken recht schlecht, wenn man sie piano anstreicht; sie erscheinen nur im Forte ausgiebig und energisch, denn nur dann kann der Bogen die Saiten so einheitlich angreifen, daß sie gut und gleichzeitig erklingen.

Dabei darf man nicht vergessen, daß von diesen drei oder vier Akkordnoten höchstens zwei ausgehalten werden können, da der Bogen

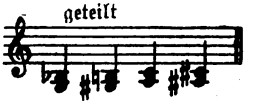
---

* In modernen Partituren findet man die Violinen, auch ohne Verwendung von Flageolettönen, bis  ja sogar bis  notiert. Die Wirkung ist nur bei starker Besetzung gut.

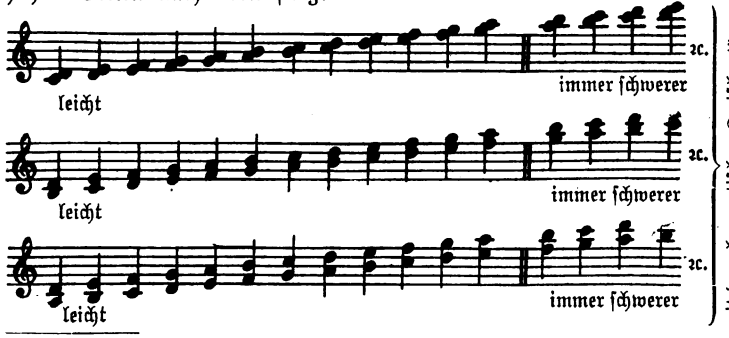
die andern notgedrungen verlaſſen muß, ſobald er ſie angeſtrichen hat.*) Es daher iſt unnütz, in gemäßigter oder langſamer Bewegung folgendermaßen zu ſchreiben:

Nur die beiden obern Noten können ausgehalten werden, und in dieſem Falle iſt es beſſer, die Stelle auf folgende Weiſe zu notieren:

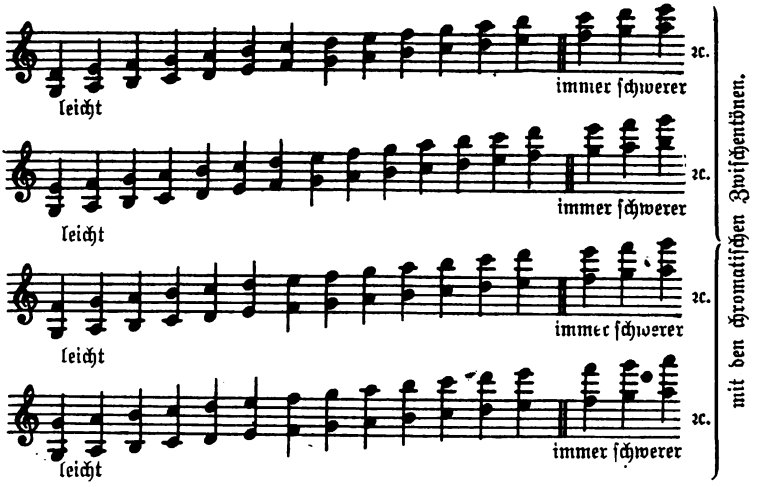
Es verſteht ſich von ſelbſt, daß alle Akkorde zwiſchen dem tiefen G und D unmöglich ſind, da nur eine einzige Saite (das G) vorhanden iſt, um die beiden Noten zu Gehör zu bringen. Wenn man an dieſem äußerſten Ende der Tonleiter einen Zweiklang nötig hat, ſo kann man ihn im Orcheſter nur erhalten, indem man die Violinen teilt; man gibt dies durch das Wort geteilt (italieniſch divisi, franzöſiſch divisés oder à deux) an, das man über die betreffende Stelle ſchreibt:



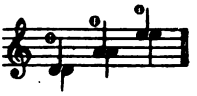
Der eine Teil der Violinen führt dann die obere Stimme, der andere die untere Stimme aus. Vom D (der 3. Saite) an ſind alle Sekund-, Terz-, Quart-, Quint-, Sext-, Septimen-, Oktaven-Intervalle in Doppelgriffen ausführbar; nur werden ſie immer ſchwieriger in demſelben Grade und Maße, wie man auf den beiden hohen Seiten nach oben ſteigt:



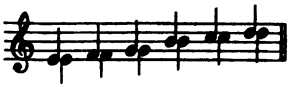
*) Infolge der Krümmung des Stegs, über den die Saiten geſpannt ſind.



Zuweilen wendet man auch das Unisono in Doppelgriffen an, beschränkt sich aber, obwohl man es noch auf vielen andern Noten bringen könnte, mit Recht auf folgende drei: D, A und E, denn diese allein gewähren zugleich mit der für die gute Ausführung notwendigen Leichtigkeit eine Mannigfaltigkeit des Klanges und Stärke des Tones, die dadurch hervorgerufen wird, daß unter den beiden Saiten eine leere ist.

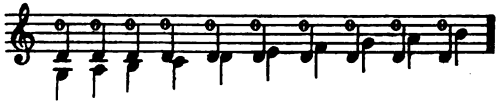


Bei den andern Unisoni



gibt es keine leere Saite, sie sind ziemlich schwierig auszuführen und infolgedessen sehr selten vollkommen rein.

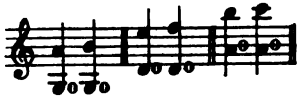
Eine tiefe Saite kann eine leere höhere Saite durchkreuzen, indem man auf ihr Noten in aufsteigender Tonreihe spielt, während die leere Saite dazu als liegende Baßstimme erklingt:



Wie man sieht, bleibt das D hier leere Saite, während die aufsteigende Tonleiter durchweg auf der 4. Saite gespielt wird.

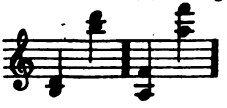
Nonen und Dezimen sind in Doppelgriffen ausführbar, aber viel weniger befriedigend als die ihnen vorangehenden Intervalle;

für Orchester schreibt man sie am besten nur, wenn die tiefe Saite eine leere ist: dann bieten sie keine Gefahr.

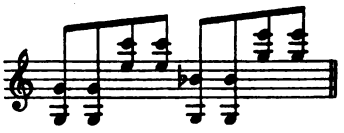


mit den chromatischen Zwischentönen.

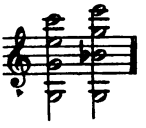
Zu vermeiden sind die außerordentlich schwierigen, um nicht zu sagen unmöglichen Sprünge in Doppelgriffen, da sie starken Wechsel der Handstellung erfordern.



Im allgemeinen darf man solche Sprünge nur schreiben, wenn die beiden obern Noten mit den beiden untern zusammen einen Akkord bilden, der zusammen angestrichen werden könnte:



Dies läßt sich ausführen, weil man die vier Noten zugleich anstreichen kann:



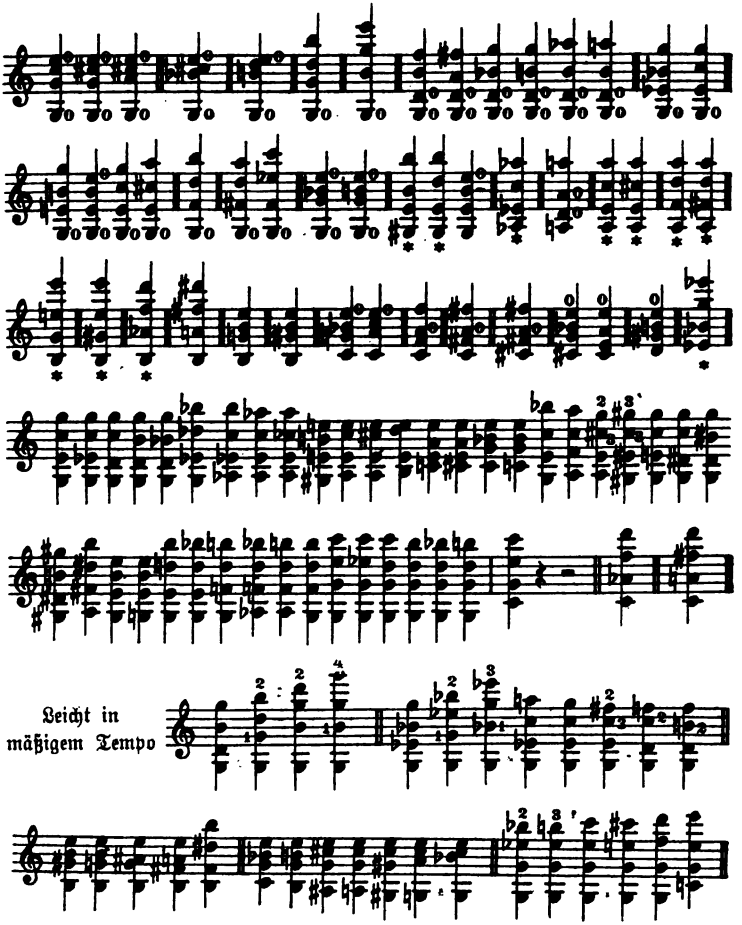
In folgendem Beispiel lassen sich die vier Noten (ausgenommen allein die des letzten Akkordes) nur mit beträchtlicher Schwierigkeit gleichzeitig anstreichen, und der Sprung von der Tiefe zur Höhe ist nichtsdestoweniger leicht, weil die beiden untern Noten auf den leeren Saiten genommen werden und die beiden andern mit dem 1. und 3. Finger.*)

Unter den dreistimmigen und besonders den vierstimmigen Akkorden sind die besten und klangvollsten immer diejenigen, in denen am meisten leere Saiten vorkommen. Ich glaube sogar, daß, wenn man für einen vierstimmigen Akkord keine leere Saite haben kann, es besser ist, sich mit einem dreistimmigen Akkord zu begnügen.

Hier folgen die gebräuchlichsten, klangvollsten und wenigst schwierigen. Bei allen mit * bezeichneten Akkorden begnügt man sich besser mit drei Noten und läßt den tiefen Ton weg.

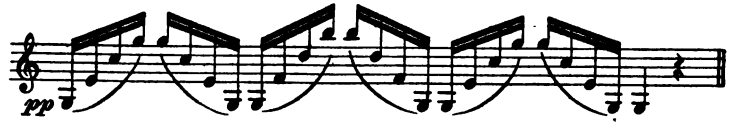
---

*) Der 1. Finger bedeutet, wenn von der Violine die Rede ist, stets den Zeigefinger, der 2. den Mittelfinger, der 3. den Ringfinger und der 4. den kleinen Finger, da die Einsenkung zwischen Zeigefinger und Daumen zum Halten des Instrumentes dient, dieser somit zum Greifen der Saiten nicht benutzt werden kann.



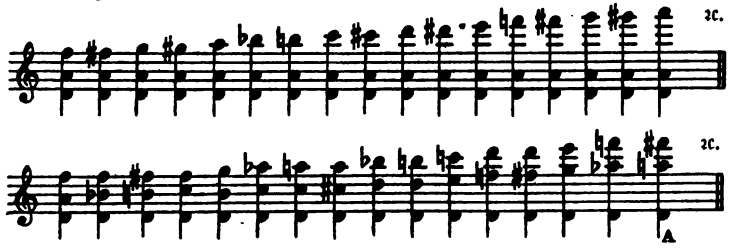
Alle auf dieſe Weiſe verbundenen Akkordfolgen ſind nicht ſchwierig.

Man kann ſie auch in Arpeggien ausführen, d. h. ihre Noten nacheinander ſpielen, und daraus ergeben ſich oft ſehr glückliche Wirkungen, namentlich im Pianiſſimo.

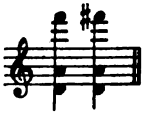


Es gibt indeſſen den oben angegebenen ähnliche Figuren, deren vier Noten nicht ohne außerordentliche Schwierigkeit auf einmal angeſtrichen werden können, die aber in Arpeggien ſehr gut ausführbar ſind, wenn der 1. und der 2. Finger von der 4. Saite zur 1. hinüberrückt, um die tiefſte und die höchſte Note zu greifen.

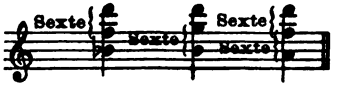
Wenn man die höchſte oder die tiefſte Note in den eben angegebenen Beiſpielen fortläßt, ſo erhält man ebenſoviele dreiſtimmige Akkorde; hinzuzufügen ſind noch diejenigen, welche ſich aus den verſchiedenen Tönen der Quinte (E-Saite), zuſammen mit den beiden leeren Mittelſaiten, oder der Quinte und der A-Saite mit der leeren D-Saite allein ergeben.



Wenn nur ein einzelner Akkord in dmoll oder Ddur geſpielt werden ſoll, ſo muß man nicht die Akkordlage vom Buchſtaben A anwenden; wenn dieſe nicht vorbereitet wird, iſt ſie zu ſchwierig. Viel beſſer iſt es, dann die folgende zu nehmen, die ſehr leicht und kraft der beiden leeren Saiten klangvoller iſt:



Aus den angegebenen Beiſpielen kann man erſehen, daß alle dreiſtimmigen Akkorde auf der Violine möglich ſind, wenn man dafür Sorge trägt, in denen, welche keine leere Saite darbieten, die Stimmen ſoweit auseinanderzulegen, daß zwiſchen ihnen der Raum einer Quinte oder Sexte liegt. Die Sexte kann ſich oben oder unten befinden oder auch auf beiden Seiten zugleich:



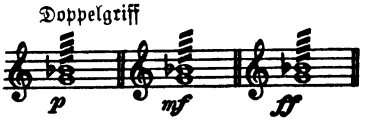
Manche dreiſtimmige Akkorde laſſen ſich auf zweierlei Art aus-

führen; da ist es immer am besten, die zu wählen, welche die Möglichkeit einer leeren Saite bietet. Gut

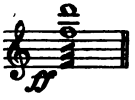
Doppeltriller in Terzen lassen sich vom ersten tiefen B an ausführen.

Da aber ihre Ausführung schwieriger ist als die der einfachen Triller, und da durch geteilte Violinen dieselbe Wirkung sich noch klarer erreichen läßt, so tut man im allgemeinen besser, sich ihrer im Orchester zu enthalten.

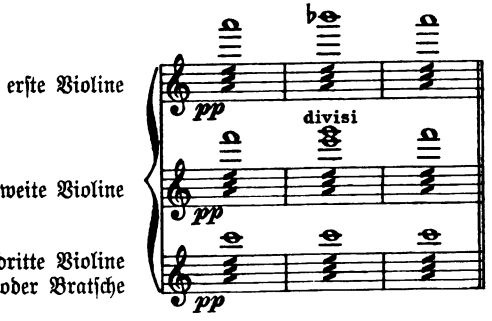
Das einfache oder doppelte Tremolo vieler Violinen bringt vortreffliche Wirkungen mehrfacher Art hervor; es drückt in den Schattierungen des Piano, Mezzoforte und Fortissimo Verwirrung, Aufregung und Schrecken aus, wenn man es auf einer oder zwei von den drei Saiten G, D und A anwendet und dabei nicht weit über das mittlere B hinausgeht.



Im Fortissimo hat es auf den mittleren Tönen der E- und A-Saite etwas Stürmisches, Gewaltsames.



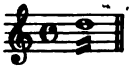
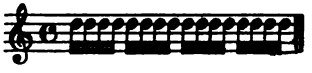
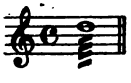
Dagegen klingt es ätherisch, seraphisch, wenn man es in geteilten Stimmen und pianissimo auf den hohen Tönen der E-Saite anwendet:



Bei dieser Gelegenheit bemerke ich, daß man im Orchester die Violinen gewöhnlich in zwei Chöre teilt, daß aber gar kein Grund vorliegt, diese je nach den Intentionen des Komponisten nicht nochmals in zwei oder drei Gruppen zu teilen. Manchmal kann man die Zahl der Violinteilungen sogar mit Erfolg

bis auf acht bringen, mag es sich nun darum handeln, von der großen Masse der Violinen acht einzelne Violinen abzutrennen (von denen jede eine Stimme spielt), oder mag man die Gesamtheit der ersten und der zweiten Violinen in vier gleich starke Gruppen teilen.*)

Doch zurück zum Tremolo. Damit der Effekt des Tremolo vollständig in die Erscheinung trete, ist es hauptsächlich notwendig, daß der Bogen schnell genug in Bewegung versetzt werde, um ein wirkliches Beben oder Rauschen zu erzeugen. Der Komponist muß es daher genau vorschreiben und dabei dem Zeitmaß des Stückes, in dem sich das Tremolo befindet, Rechnung tragen; denn die Ausführenden gehen einem ermüdenden Modus der Ausführung sehr gern aus dem Wege und würden sich den Spielraum, den man ihnen in dieser Beziehung ließe, ohne weiteres in seinem ganzen Umfange zunutze machen.

Wenn man also im Allegro assai folgende Tremoloangabe hinschreibt  , die den Effekt  ergibt, so wird ohne Zweifel ein wirkliches Beben herauskommen; wenn man sich aber auch in einem Adagio damit begnügt, das Tremolo durch Sechzehntel-Doppelstriche anzugeben, so werden die Ausführenden getreulich nur Sechzehntel spielen, und das Resultat wird anstatt eines wirklichen Bebens eine schrecklich schwerfällige und abgeschwächte Klangwirkung sein. In diesem Falle muß man  schreiben und bisweilen, wenn das Zeitmaß noch langsamer ist als Adagio, sogar Auf den tiefen und mittlern Noten der dritten und vierten Saite ist das Tremolo im Fortissimo viel charakteristischer, wenn der Bogen die Saiten nahe am Steg berührt. Im großen Orchester, und wenn die Spieler sich Mühe geben, es gut auszuführen, bringt es dann ein Klanggeräusch hervor, das dem eines mächtigen, reißenden Wasserfalles sehr ähnelt. Diesen Modus

*) Neuere Komponisten schreiben noch viel mannigfaltigere Teilungen der Violinen wie überhaupt des Streichkörpers vor. Voraussetzung für dieses Verfahren ist starke und gute Besetzung.

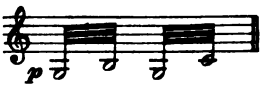
der Ausführung gibt man durch die Worte: „Am Steg“ (ponticello) an.

Herrlich hat diese Art des Tremolo Gluck in der Orakelszene des ersten Aktes der „Alceste“ angewendet.

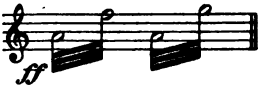
Verstärkt wird da der Bebungseffekt der zweiten Violinen und Bratschen noch durch die großartige drohende Fortschreitung der Bässe, den Schlag, den von Zeit zu Zeit die ersten Violinen hineinwerfen, die allmählig hinzutretenden Einsätze der Bläser und endlich durch das erhabene Rezitativ, dessen Begleitung dieses aufwogende Orchester bildet. Etwas, das dramatischer, furchtbarer wirkte, kenne ich in dieser Gattung nicht.

Nur kann die Erfindung des Tremolo „am Steg“, da man in der Partitur keinerlei diesbezügliche Vorschrift findet, Gluck nicht zugeschrieben werden. Die Ehre derselben kommt vielmehr ganz und gar Herrn Habeneck*) zu, der im Konservatorium beim Einstudieren jener wunderbaren Szene von den Violinen diese wirkungskräftige Art der Ausführung forderte, deren Vorteil in diesen und ähnlichen Fällen unbestreitbar ist. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 1.)

Für gewisse Arten von dramatischer Begleitung sehr lebhaften Charakters macht man mit Erfolg bisweilen von dem gebrochenen Tremolo Gebrauch, bald auf einer Saite



bald auf zwei Saiten

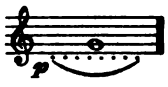


Schließlich gibt es noch eine letzte Art des Tremolo, die man heute niemals mehr anwendet, die aber Gluck mit außerordentlichem Gelingen in seinen Rezitativen benutzt hat: ich möchte sie das Wellen-Tremolo nennen. Es besteht in der ziemlich langsamen Wiederholung ein und desselben Tones in gebundenen Noten, und zwar ohne daß der Bogen die Saite verläßt.

Bei dieser rythmisch nicht fest vorgezeichneten Begleitungsart können die Ausführenden in der Zahl der Noten, die sie in jedem Takt zu Gehör bringen, nicht genau übereinstimmen; die einen machen mehr, die

*) François Antoine Habeneck, von 1828—1849 Dirigent der Pariser Konservatoriums-Konzerte.

andern weniger, und aus dieser Verschiedenheit ergibt sich im Orchester eine gewisse schwankende, unstäte Bewegung, die ganz geeignet ist, die Unruhe und Bangigkeit gewisser Szenen wiederzugeben. Gluck schrieb es so:



oder

Die Stricharten sind von großer Wichtigkeit und beeinflussen besonders den Klang und Ausdruck der einzelnen Phrasen und Melodien. Man muß sie daher je nach der Natur des Gedankens, um dessen Wiedergabe es sich handelt, sorgfältig angeben, und zwar durch folgende Bezeichnungen: für die gestoßene Strichart

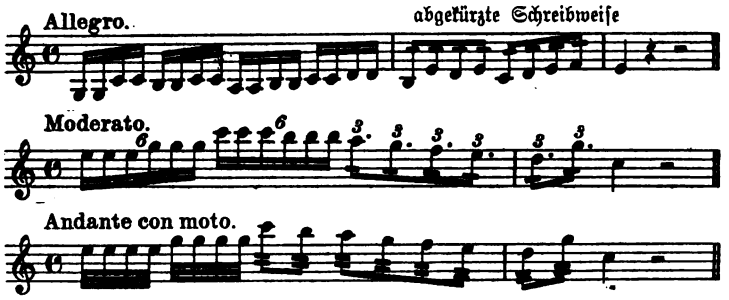
für zwei zu zwei gebundene Noten

für große Bindungen

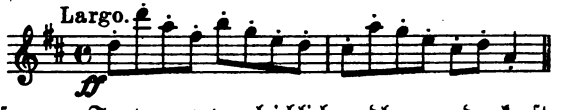
für das Stakkato oder den leicht gestoßenen Strich, einfach oder doppelt, welche Strichart auf einer einzigen Bogenlänge mittels aufeinanderfolgender kleiner Stöße ausgeführt wird, die den Bogen möglichst wenig weiterrücken lassen

für den großen gestoßenen Strich, der der Saite soviel Ton wie möglich geben soll, indem er sie nach starkem Anstrich allein weiterschwingen läßt, und der sich besonders für Stücke von stolzem, großartigem Charakter und gemäßigter Bewegung eignet

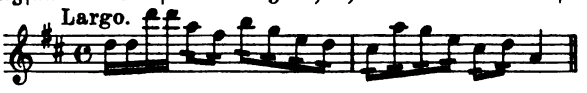
Die zwei-, drei- und viermalige Wiederholung derselben Note (je nach der Geschwindigkeit des Tempos) gibt dem Ton der Violine mehr Kraft und Beweglichkeit und eignet sich — in allen dynamischen Schattierungen — für viele Orchestereffekte.



Indessen wirken, wenn man nicht ein wirkliches Tremolo auf jeder Note anwenden will, bei einer markigen Passage in breitem Tempo die einfachen Noten des großen gestoßenen Striches weit besser. Und folgende Passage:



wird im langsamen Tempo unvergleichlich edler und kraftvoller klingen als diese:



Die Komponisten würden, glaube ich, allzugewissenhaft sein, wenn sie unter Benutzung der Zeichen für Auf- und Abstrich, wie man das in den Violinetuden und -konzerten tut, in ihren Kompositionen die Stricharten angäben; aber es ist gut, wenn eine Passage gebieterisch leichte Ausführung, außerordentliche Energie oder Tonfülle fordert, die Ausführungsart anzuzeigen durch die Worte: „An der Spitze des Bogens“ oder „Am Frosch“*) oder auch „Jede Note mit ganzem Bogen“. Dasselbe ist mit den Vorschriften „Am Steg“ und „Auf dem Griffbrett“ der Fall, die die Stelle angeben, wo der Bogen, mehr oder weniger entfernt vom Steg, die Saiten anstreichen soll. Die etwas rauhen, metallischen Töne, die der Bogen nahe am Steg herauszieht, unterscheiden sich stark von den sanften, verwischten Tönen, die entstehen, wenn man ihn über dem Griffbrett ansetzt.**)

*) d. h. mit dem untern Ende des Bogens.

**) In manchen Orchestern ist es allerdings üblich, den Herunter- und Heraufstrich in den Stimmen überall anzuzeigen, so daß der Wechsel des

In symphonischen Sätzen, wo sich das Gräßliche mit dem Lächerlichen mischt, ist die Stange des Bogens zum Schlagen der Saiten verwendet worden.*) Dieses bizarre Kunstmittel (col legno) darf aber nur sehr selten, und wenn vollkommen motiviert, benutzt werden; es erzielt übrigens nur in großen Orchestern merkliche Resultate. Wenn dann die vielen Bogen hastig auf die Saiten fallen, bringen sie eine Art von Rasseln hervor, das man kaum bemerken würde, wenn die Violinen weniger zahlreich wären: so schwach und kurz ist der Klang in diesem Falle.

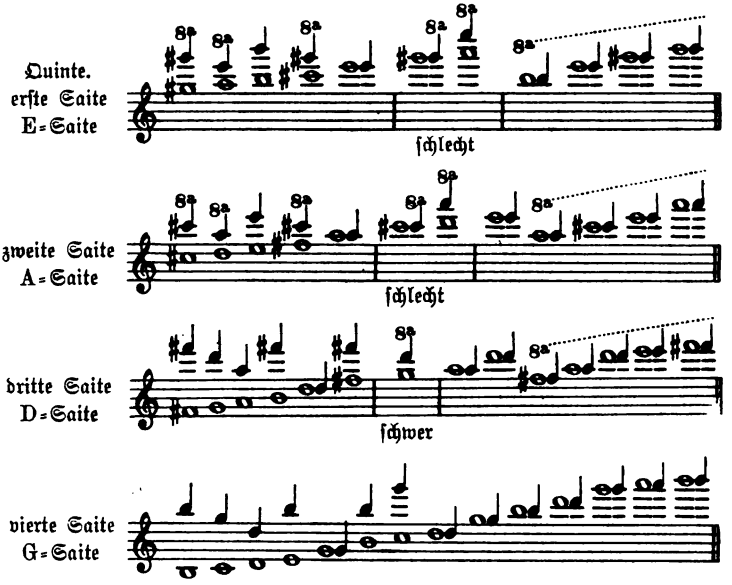
Flageolettöne entstehen, wenn man die Saiten mit den Fingern der linken Hand leicht berührt, derart, daß sie ihrer Längenausdehnung nach geteilt werden, ohne jedoch die Finger so stark aufzusetzen, daß sie wie bei den gewöhnlichen Tönen mit dem Griffbrett in Berührung kommen.

Sie haben einen eigentümlichen, mystisch zarten Klang, und die außerordentliche Höhe einiger von ihnen gibt der Violine nach oben zu einen immensen Umfang. Sie sind entweder natürlich oder künstlich. Die natürlichen Flageolettöne kommen zu Gehör, wenn man gewisse Punkte auf den leeren Saiten leicht berührt. Diese erklingen auf allen Saiten am sichersten und am besten.

Bogens gleichmäßig, mit militärischer Präzision erfolgt. Dies gewährt dem Auge des Zuhörers das sichere, oft überraschende Gefühl strenger und straffer Schulung; es mag auch bei kurzen, rhythmisch prägnanten Phrasen von Nutzen sein. Weniger Vorteil, ja vielleicht sogar Schaden bringt dieses Verfahren jedoch beim Vortrage breiter, langgesponnener Melodien. Hier ist der Komponist oft genötigt, seine Absicht durch weitgezogene Bindebogen kundzugeben, die viel mehr Noten überspannen, als der Spieler auf einem Bogenstrich hervorbringen kann. Wird nun ein solcher Bogen gleichmäßig in mehrere kleinere zerteilt, wechseln also alle Spieler an denselben Stellen den Strich, so werden die an diesen Stellen entstehenden, wenn auch noch so kurzen Unterbrechungen dem Hörer fühlbar, und die als einheitliche große Linie gedachte Melodie zerfällt in mehrere Stücke. Wird hingegen der Wechsel des Striches von verschiedenen Spielern an möglichst verschiedenen Stellen gemacht, so ist er nirgend vernehmbar, weil in dem Augenblick, da einer oder einige Spieler die Strichart wechseln, die Mehrzahl auf einem Bogen spielt, dadurch also die Kontinuität des Tones gewahrt bleibt.

*) Siehe Berlioz, Phantastische Symphonie. Partiturausgabe Breitkopf & Härtel, Seite 142—144.

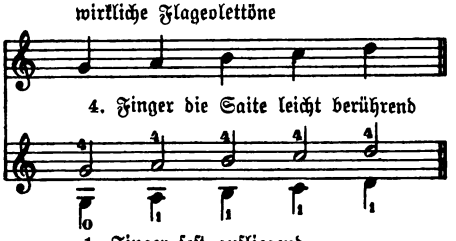
Die ſchwarzen Noten geben die tatſächlich erklingenden Flageolett-töne, die weißen die auf der leeren Saite mit dem Finger leicht berührten Noten an.



Die künſtlichen Flageolettöne erhält man im ganzen Umfang der Tonleiter ſehr deutlich, wenn man den erſten Finger, der nun als beweglicher Sattel dient, auf die Saite ſetzt, während die andern Finger ſie leicht berühren.

Anbei eine Tabelle der leichtberührten Intervalle und der tatſächlichen Tonhöhe, die ſie ergeben.

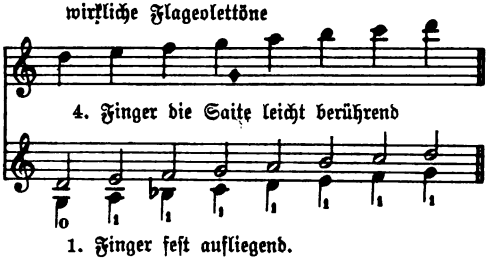
Die Oktave gibt, leicht berührt, ihren Einklang:



mit den chromatiſchen Intervallen;

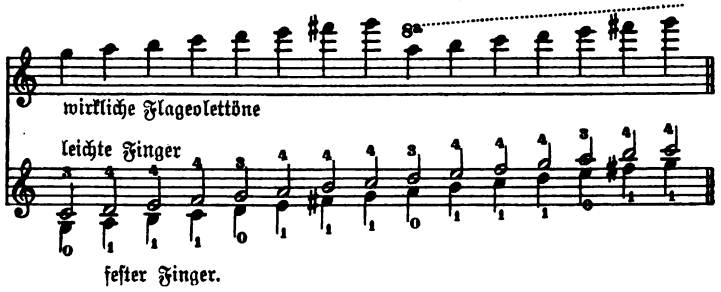
wegen ſeiner Unbequemlichkeit bedient man ſich dieſes Fingerſatzes kaum anders als auf der vierten Saite.

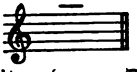
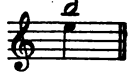
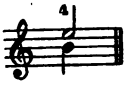
Die Quinte gibt, leicht berührt, ihre hohe Oktave:



Dieſer Fingerſatz iſt leichter als der vorhergehende und weniger leicht als der folgende.

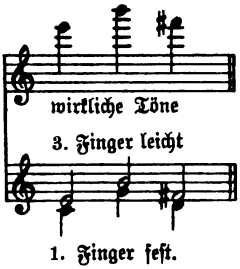
Die Quarte gibt, leicht berührt, ihre hohe Duodezime:



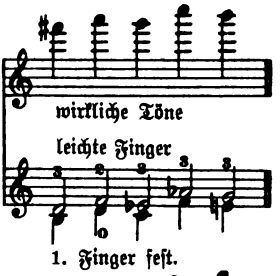
Dieſer Fingerſatz iſt am leichteſten und daher im Orcheſter vorzuziehen, ausgenommen, wenn es ſich darum handelt, als reellen Ton die Duodezime einer leeren Saite zu erhalten, denn in dieſem Falle iſt der Quinten- zu Gehör zu bringen, Fingerſatz vorzuziehen. Um  iſt es beſſer, dieſe alſo ein vereinzeltes hohes H  Lage anzuwenden: weil die leere E-Saite, deren Quinte (H), leicht berührt, ihre höhere Oktave erklingen läßt, klangvoller iſt, als eine Saite, die man mit dem 1. Finger niederdrücken müßte, wie zum Beiſpiel  das gleichfalls gibt.

Der Fingerſatz der großen und der kleinen Terz iſt ſehr wenig gebräuchlich, da die Flageolettöne durch ihn viel weniger gut herauskommen.

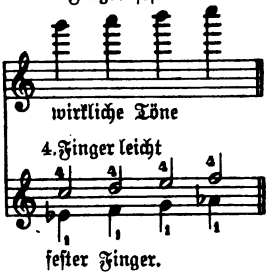
Die große Terz gibt, leicht berührt, ihre höhere Doppeloktave:



Die kleine Terz gibt ihre höhere große Septdezime:



Die große Sexte gibt, leicht berührt, ihre höhere Duodezime. Dieser Fingersatz ist weniger gebräuchlich als der der Quarte, nichtsdestoweniger aber gar nicht schlecht und oft von Nutzen:



Weitaus am vorteilhaftesten sind, wie gesagt, die Quart- und die Quintlage.

Einige Virtuosen bringen Doppelgriffe in Flageolettönen zu Gehör, aber dieser Effekt ist so schwer zu erzielen und infolgedessen so gefährlich, daß man die Komponisten nicht veranlassen kann, ihn überhaupt vorzuschreiben.

Die Flageolettöne der 4. Saite haben etwas vom Flötenklang; für den gesangsmäßigen Vortrag einer langsamen Melodie sind sie die besten. Sie hat auch Paganini so außerordentlich erfolgreich im Gebet des „Moses" angewendet. Die Flageolettöne der andern Saiten gewinnen an Feinheit und Zartheit, je höher sie sind; eben dieser Charakter und ihr kristallener Klang machen sie für jene Akkorde geeignet, die ich feenhaft nennen möchte, das heißt für jene Harmonien, die uns farbenglitzernde Träume gebären und unsere Einbildungskraft zu den anmutigsten Gebilden des Dichterhimmels forttragen. Obwohl sie heutzutage unsern jungen Violinisten vertraut geworden sind, darf man sie nicht in schneller Bewegung anwenden oder muß sich wenigstens hüten, ihnen schnelle Tonfolgen zu geben, wenn man einer guten Ausführung sicher sein will.

Es steht dem Komponisten frei, sie, je nach der Anzahl der

Violinstimmen, zwei-, drei-, ja sogar vierstimmig zu schreiben. Die Wirkung solcher gehaltener Akkorde ist sehr bemerkenswert, wenn sie durch den Charakter des Stückes motiviert sind und mit der sonstigen Orchestration verschmelzen. Ich habe sie zum erstenmal im Scherzo einer Symphonie angewandt, und zwar über einer vierten, nicht im Flageolett geschriebenen Violinstimme, die im Triller die tiefste Note aushält. Die außerordentliche Feinheit der Flageolettöne wird an dieser Stelle noch durch die Verwendung von Sordinen vermehrt, und in dieser Klangdämpfung steigen sie in die höchsten Höhen der Tonleiter, wohin die gewöhnlichen Töne kaum reichen.

Wenn man solche Akkorde von Flageolettönen schreibt, darf man meiner Meinung nach nicht versäumen, bei den natürlichen Flageolettönen die Note des die Saite streifenden Fingers und die des tatsächlich erklingenden Tones, sowie bei den künstlichen die Note des Stützfingers, die des Streiffingers und die des tatsächlich erklingenden Tones in übereinandergesetzten Noten verschiedener Form und Größe anzugeben. Es ist also notwendig, bisweilen zu gleicher Zeit drei Notenzeichen für einen einzigen Ton anzuwenden; ohne diese Vorsichtsmaßregel dürfte sich die Ausführung zu einem unlöslichen Wirrwarr gestalten, in dem sich der Komponist selbst kaum auskennt.*) (Siehe Partiturbeispiel Nr. 2.)

Die Sordinen sind kleine Werkzeuge aus Holz, die man auf den Steg der Saiteninstrumente setzt, um ihren Klang abzudämpfen; sie geben ihnen zu gleicher Zeit einen traurigen, geheimnisvollen und sanften Ton, dessen Anwendung in allen Gattungen der Komposition oft von sehr glücklicher Wirkung ist. Im allgemeinen bedient man sich der Sordinen für vorwiegend langsame Stücke; sie machen sich jedoch, je nachdem es der Charakter des Stückes angibt, nicht weniger gut in schnellen und leichten Tongebilden oder in beschleunigten Begleitungsrhythmen. Gluck hat das in dem erhabenen Monolog seiner italienischen Alceste „Qui mi parla“ wohl bewiesen.

Es ist Brauch, sie, wenn man sie anwendet, von der ganzen Masse der Streicher aufsetzen zu lassen; doch gibt es häufiger, als

*) Die leicht berührten Töne schreibt man, wie das Partiturbeispiel zeigt, der Unterscheidung wegen am besten mit viereckigen Noten.

man glaubt, Anläſſe, in denen nur eine Stimme mit Sordinen (zum Beiſpiel der Chor der erſten Violinen) der Inſtrumentation durch die Miſchung von hellen und verſchleierten Tönen eine ganz eigene Farbe geben kann. Es gibt auch noch andere, in denen der Charakter der Melodie dem der Begleitſtimmen ſo unähnlich iſt, daß man dieſem Umſtand durch Anwendung der Sordine Rechnung tragen muß.

Wenn der Komponiſt inmitten eines Stückes die Sordinen aufſetzen läßt (man gibt das durch die Worte: „Con sordini“ an), ſo darf er nicht vergeſſen, den Ausführenden die nötige Zeit zu laſſen, um ſie zu nehmen und aufzuſetzen; er wird infolgedeſſen dafür ſorgen müſſen, daß die Violinſtimmen in einer Dauer von zwei Viervierteltakten im Moderato pauſieren.

Bei den Worten „senza sordini“ braucht die Pauſe nicht ſo lang zu ſein, da ſich dieſer Handgriff in viel kürzerer Zeit bewerkſtelligen läßt. Der plötzliche Übergang von den in dieſer Weiſe gedämpften Tönen eines Violinenchores zu den hellen, natürlichen Tönen (ohne Sordinen) iſt bisweilen von wunderbarer Wirkung.*) (Siehe Partiturbeiſpiele Nr. 3 und 4.)

Das Pizzikato (der gezupfte Ton) iſt bei Streichinſtrumenten allgemein in Gebrauch. Die Töne, die man durch Zupfen der Saiten erhält, geben beliebte Begleitungen für die Sänger ab, da ſie deren Stimmen nicht decken; ſie eignen ſich auch, ſelbſt in den ſtärkſten Ausbrüchen des Orcheſters, ſehr gut zu ſymphoniſchen Wirkungen, ſei es in der Geſamtheit der Saiteninſtrumente, ſei es in nur einer oder zwei Stimmen.

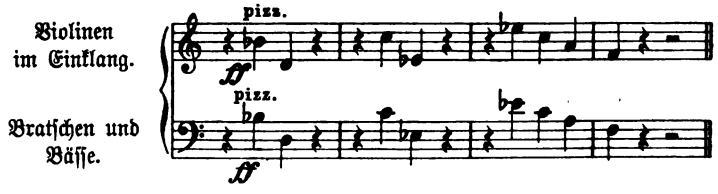
Nachſtehend gebe ich ein reizendes Beiſpiel für die Verwendung des Pizzikato in den zweiten Violinen, Bratſchen und Bäſſen,

---

*) Läſtig iſt das knatternde Geräuſch beim Aufſetzen und noch mehr beim Abnehmen der Sordinen, während das Orcheſter *pp* ſpielt. Man denke z. B. an den Schluß der Einleitung der Oberon-Ouvertüre, wo die träumeriſche Spannung der von den Bratſchen ausgehaltenen Sekunde d, e, die dem Fortiſſimo-Schlage vorausgeht, jedesmal, bei aller Vorſicht der Spieler, durch jenes unliebſame Knattern verdorben wird. Bei unſerer vorgeſchrittenen Technik dürfte es einem geſchickten Mechaniker gewiß nicht ſchwer fallen, eine Vorrichtung zum möglichſt raſchen und geräuſchloſen Auf- und Abnehmen der Sordinen zu erfinden.

während die ersten Violinen den Bogen gebrauchen. Diese Klanggegensätze mischen sich an der zitierten Stelle in geradezu wunderbarer Weise mit den melodischen Seufzern der Klarinette, deren Ausdruck sie noch verstärken. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 5.)

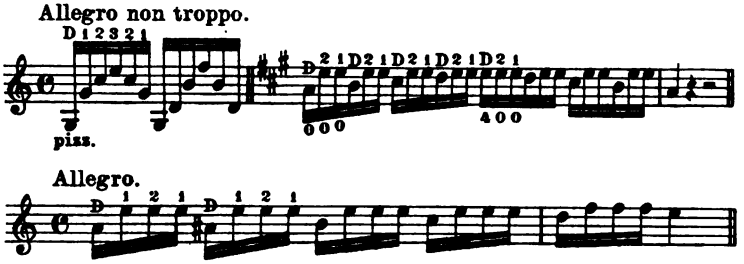
Wenn man das Pizzikato im Forte anwendet, so ist es notwendig, es weder zu hoch noch zu tief zu schreiben, da die Töne in der äußersten Höhe dünn und trocken und in der Tiefe allzustumpf klingen. In einem kraftvollen Tutti der Blasinstrumente wird ein Pizzikato wie das folgende, das von allen Saiteninstrumenten gespielt wird, eine sehr merkliche Wirkung zu machen.



Zwei-, drei- und vierstimmige Pizzikatoakkorde sind im Fortissimo gleichfalls von Nutzen; der eine Finger, dessen sich die Violinisten dabei bedienen, reißt dann die Saiten so schnell hintereinander an, daß sie alle auf einmal berührt scheinen und fast gleichzeitig vibrieren. Die Begleitungsfiguren sind im pizzicato piano immer von anmutiger Wirkung, sie lassen den Hörer ausruhen und geben, wenn man es nicht zu häufig anwendet, dem orchestralen Bilde Abwechslung. Später wird man durch das Pizzikato ohne Zweifel weit originellere und fesselndere Effekte erzielen, als man sie heutzutage erlangt. Unsere Violinisten betrachten das Pizzikato nämlich nicht als einen wesentlichen Teil des künstlerischen Violinspiels und haben es noch kaum studiert. Gegenwärtig lassen sie sich nur erst angelegen sein, es mit dem Daumen und dem Zeigefinger zu zupfen, und daher kommt es, daß sie weder Passagen noch Arpeggien schneller als in Sechzehntelnoten eines Viervierteltakts von sehr gemäßigter Bewegung ausführen können. Anstatt dessen könnten sie, wenn sie den Bogen fortlegten, die rechte Hand durch den auf den Violinkörper gesetzten kleinen Finger stützten (wie man es beim Gitarrespiel tut) und sich des Daumens und dreier Finger bedienten, sehr schnell die nötige Geschicklichkeit

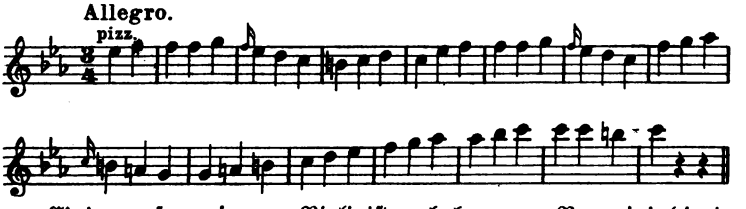
erlangen, um Paſſagen wie die folgenden, die heute noch unmöglich ſind, pizzikato auszuführen.

Die über den Noten ſtehenden Ziffern gelten für die Finger der rechten Hand, welche das Pizzikato ausführen. D bezeichnet den Daumen.



Das doppelte und dreifache Anſchlagen der obern Noten in den beiden letzten Beiſpielen wird außerordentlich leicht durch die abwechſelnde Anwendung von Daumen und 3. Finger auf derſelben Saite.

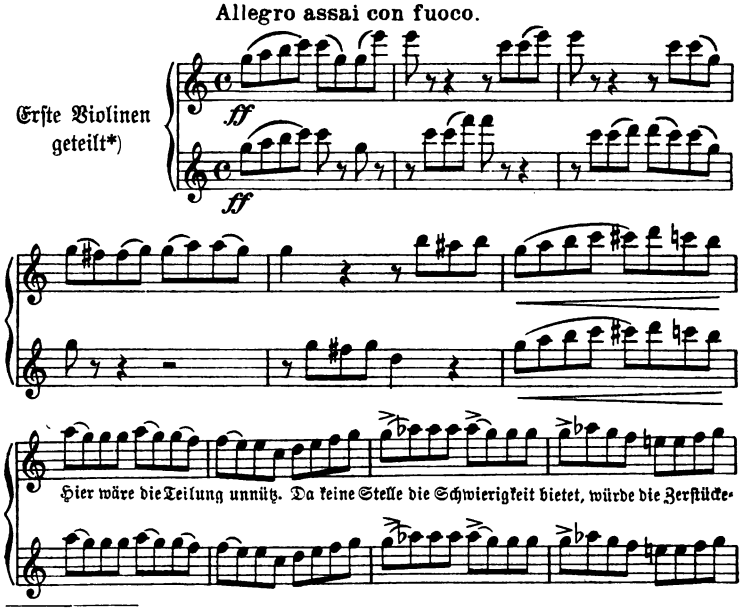
Kleine gebundene Vorſchlagsnoten ſind auch im Pizzikato nicht unausführbar. Folgende Periode aus dem Scherzo der c moll-Symphonie von Beethoven, die ſolche enthält, wird immer gut ausgeführt.



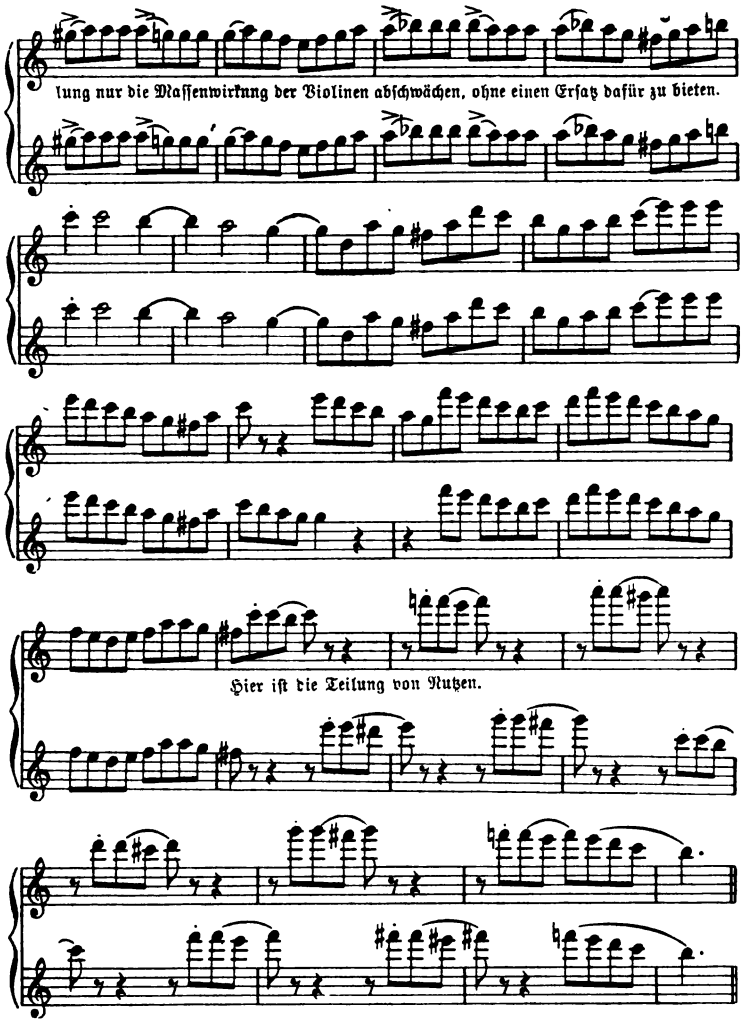
Einige unſerer jungen Violiniſten haben von Paganini die in rapidem Tempo pizzikato geſpielten, abwärts ſteigenden Tonleitern gelernt, wobei die Saiten mit den Fingern der feſt an den Geigenhals gelegten linken Hand geriſſen und die (immer mit der linken Hand) pizzikato geſpielten Stellen mit col arco geſpielten Tönen untermiſcht werden oder ſogar einer col arco geſpielten Melodie zur Begleitung dienen. Dieſe verſchiedenen Spielarten werden ohne Zweifel mit der Zeit allen Ausführenden geläufig werden, und dann wird es möglich ſein, auch für die Kompoſition aus ihnen Nutzen zu ziehen.

Mit dem Bogen führen die Violinen heutzutage beinahe alles aus, was man will. Sie ſpielen in der äußerſten Höhe faſt mit

derſelben Leichtigkeit wie in der Mittellage; ſelbſt die ſchnellſten Paſſagen und ſeltſamſten Tongebilde bieten ihnen keine Hinderniſſe. In Orcheſtern, wo ſie in hinreichender Zahl vertreten ſind, führt, was der eine nicht trifft, der andere aus, ſo daß ſchließlich, ohne daß die Fehler ins Auge fallen, als Endergebnis die vom Komponiſten geſchriebene Stelle herauskommt. In Fällen jedoch, wo die Schnelligkeit, Kompliziertheit und hohe Lage einer Paſſage ſie zu gefährlich machen, oder auch nur um größere Sicherheit und Genauigkeit in der Ausführung zu erlangen, iſt es notwendig, ſie zu zerlegen, das heißt, den Chor der Violinen zu teilen und dem einen dieſes, dem andern jenen Bruchteil der Paſſage zu geben. Auf dieſe Weiſe ſind die Paſſagenbruchſtücke der einzelnen Stimmen von kleinen Pauſen umgeben, die jedoch der Hörer nicht bemerkt, und die den Violiniſten ſozuſagen geſtatten, Atem zu ſchöpfen, ihnen Zeit laſſen, die ſchwierigen Lagen gut zu nehmen und ihnen ſo die nötige Sicherheit geben, die Saiten kräftig anzuſtreichen.

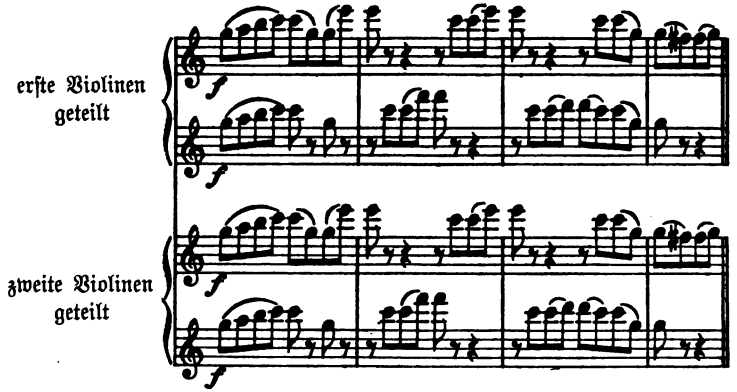


*) Siehe Berlioz, Phantaſtiſche Symphonie, Partiturausgabe Breitkopf & Härtel, Seite 26—30.



Wenn man eine derartige oder noch ſchwierigere Paſſage durch die ganze Maſſe der Violinen ausführen laſſen will, ſo tut man immer beſſer, man teilt die Violinen wie in dem vorigen Beiſpiel in erſte und zweite und die zweiten ebenfalls (und zwar ſo, daß dieſe die beiden Stimmen der erſten Violinen verdoppeln), als daß man

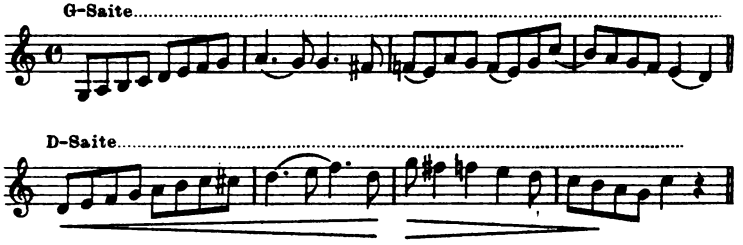
alle ersten Violinen ein Bruchstück und alle zweiten das andere spielen läßt, weil die Entfernung zwischen den beiden Ausgangspunkten der Töne die Einheitlichkeit der Passage beeinträchtigen und die Bruchstellen der Passagenteile zu augenfällig machen würde. Wenn man aber anstatt dessen in den beiden Violinchören beiderseits die Stimmen in derselben Weise teilt, so daß von den beiden Pultkollegen immer der eine die erste und der andere die zweite Stimme spielt, so werden die geteilten Stimmen einander so nahe gerückt, daß es unmöglich ist, die Zerstückelung der Stelle zu bemerken, und der Hörer vielmehr glauben muß, sie werde durchgehends von allen Violinen ausgeführt. Man schreibt sie also so:



Dies Verfahren ist übrigens auf alle Orchesterinstrumente anwendbar, die in der Klangfarbe oder in der Leichtigkeit ihrer Ansprache Analogien bieten, und muß in allen den Fällen benutzt werden, wo eine Stelle zu schwierig ist, um durch ein Instrument allein oder eine Instrumentengruppe allein gut ausgeführt werden zu können.

Mehr Nutzen für den melodischen Vortrag, als man es bis jetzt tut, könnte man, glaube ich, im Orchester noch aus der 4. Saite und, für gewisse Melodien, aus den hohen Tönen der dritten ziehen. Will man also eine Saite speziell benutzen, so muß man genau angeben, bis zu welcher Note sie ausschließlich verwendet werden soll; ohne diese Maßregel würden die Ausführenden bald

gewohnheitsmäßig die leichte Spielart der ersten Lage (unter Benutzung von zwei Saiten) wählen und die Stelle somit wie gewöhnlich spielen.



Nicht selten verdoppelt man, um einer Stelle besonders energischen Ausdruck zu geben, die ersten Violinen durch die zweiten in der untern Oktave; aber wenn die Stelle nicht außergewöhnlich hoch geschrieben ist, tut man besser, sie im Einklang zu verdoppeln. Die Wirkung ist dann unvergleichlich viel stärker und schöner. So verdankt der Schluß vom ersten Satz der Beethovenschen c moll-Symphonie sein blitzartiges Einschlagen dem Einklang der Violinen. Wenn man in solchen Fällen die Kraft der in dieser Weise unisono geführten Violinen durch Vereinigung mit den Bratschen in der untern Oktave noch verstärken will, so kann es vorkommen, daß diese in der Tiefe zu schwache Verdopplung infolge des Mißverhältnisses zur obern Stimme ein nutzloses Summen hervorruft, das den Klang der hohen Violintöne eher verdunkelt als verstärkt. Wenn die Bratschenstimme nicht in charakteristisch hervorstechender Weise geführt werden kann, dann ist es vorzuziehen, sie zur Verstärkung der Violoncellstimme zu verwenden, wobei man dafür Sorge tragen muß, sie gemeinsam (soweit es der Umfang des Instruments in der Tiefe erlaubt) im Einklang zu führen und nicht in der Oktave. Das hat auch Beethoven in der folgenden Stelle getan. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 6.)

Die Violinen klingen glänzender und spielen sich leichter in den Tonarten, die die Benutzung der leeren Saiten gestatten. Einzig die Tonart C macht, wie es scheint, eine Ausnahme von dieser Regel: ihre Leuchtkraft ist augenscheinlich geringer als die der Tonarten A und E, obwohl man bei ihr vier leere Saiten benutzen

kann, während man in A nur drei und in E sogar nur zwei solche zur Verfügung hat.

Man kann, glaube ich, die Klangfarbe der verschiedenen Tonarten auf der Violine im Zusammenhang mit der größeren oder geringeren Leichtigkeit ihrer Ausführung folgendermaßen charakterisieren.

Durtonarten.

C	leicht	= ernst, aber dumpf und matt im Klang.
Cis	sehr schwierig	= nicht so matt und vornehmer.
Des	schwierig, aber nicht in dem Grade wie Cis	= majestätisch.
D	leicht	= heiter, lärmend, etwas gemein.
Dis	fast unausführbar	= dumpf.
Es	leicht	= majestätisch, ziemlich klangvoll, sanft, ernst.
E	nicht sehr schwierig	= glänzend, prachtvoll, erhaben.
Fes	unausführbar.	
F	leicht	= energisch, kraftvoll.
Fis	sehr schwierig	= glänzend, schneidend.
Ges	sehr schwierig	= nicht so glänzend, weicher.
G	leicht	= etwas lustig, mit einem Stich ins Gemeine.
Gis	fast unausführbar	= dumpf, aber edel.
As	nicht so schwierig	= sanft, verschleiert, sehr edel.
A	leicht	= glänzend, vornehm, fröhlich.
Ais	unausführbar.	
B	leicht	= edel, aber ohne Glanz.
H	nicht sehr schwierig	= edel, klangvoll, strahlend.
Ces	fast unausführbar	= edel, aber ziemlich matt.

Molltonarten.

c	leicht	= dunkel, ziemlich matt im Klang.
cis	ziemlich leicht	= tragisch, klangvoll, vornehm.
des	sehr schwierig	= dunkel, ziemlich matt im Klang.
d	leicht	= traurig, klangvoll, etwas gemein.

dis	faſt unausführbar	= dumpf.
es	ſchwierig	= glanzlos und ſehr traurig.
e	leicht	= ſchreiend, mit einem Stich ins Gemeine.
fes	unausführbar.	
f	nicht ganz leicht	= ziemlich matt im Klang, dunkel, leidenſchaftlich.
fis	leichter als f	= tragiſch, klangvoll, ſchneidend.
ges	unausführbar.	
g	leicht	= melancholiſch, ziemlich klangvoll, ſanft.
gis	ſehr ſchwierig	= ziemlich matt, traurig, vornehm.
as	ſehr ſchwierig, faſt unausführbar	= ſehr dumpf, traurig, aber edel.
a	leicht	= ziemlich klangvoll, ſanft traurig, ziemlich edel.
ais	unausführbar.	
b	ſchwierig	= dunkel, dumpf, rauh, aber edel.
h	leicht	= ſehr klangvoll, wild, herb, düſter, leidenſchaftlich.
ces	unausführbar.	

Die Bogeninſtrumente, deren Vereinigung ziemlich unzutreffend Quartett genannt wird, ſind die Grundlage und das konſtituierende Element jedes Orcheſters. Ihnen iſt das größte Ausdrucksvermögen und eine unbeſtreitbare Mannigfaltigkeit in der Klangfarbe anvertraut. Vor allem ſind die Violinen einer Menge anſcheinend unvereinbarer Nuancen fähig. Sie beſitzen (als Chor) Kraft, Leichtigkeit, Anmut, düſtere und freudige Töne, Träumerei und Leidenſchaft. Man muß es nur verſtehen, ſie zum Sprechen zu bringen. Man braucht übrigens bei ihnen nicht, wie bei den Blasinſtrumenten, mit der Dauer der gehaltenen Töne zu rechnen, braucht ihnen auch nicht von Zeit zu Zeit Erholungspauſen zu geben; denn man kann ganz ſicher ſein, daß ihnen der Atem nicht ausgeht — die Violinen ſind treue, intelligente, tätige und unermüdliche Diener.

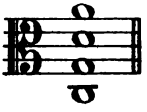
Zarte und langſame Melodien vertraut man heutzutage allzu oft den Blasinſtrumenten an. Gleichwohl gelangen ſie niemals beſſer

zur Geltung, als durch einen Chor von Violinen. Nichts kommt dem Schmelz einiger zwanzig Violinquinten gleich, auf denen ebensoviel wohlgeübte Hände den Bogen führen. Hier ist die wahrhaftige Frauenstimme des Orchesters, leidenschaftlich und keusch zugleich, herzzerreißend und sanft, bald weinend und laut klagend, bald in brünstigem Gebete und traumverloren, bald in hellen freudigen Tönen jubelnd, wie keine andere Stimme es kann. Eine kaum fühlbare Bewegung des Arms, ein Druck der Hand, so unmerklich, daß er beim Solovortrag keine hörbare Wirkung machen würde, vervielfältigt sich mit der Zahl der Unisonospieler und gibt prächtige Nuancen, unwiderstehlich schwungvolle, zu Herzen gehende Akzente.*)

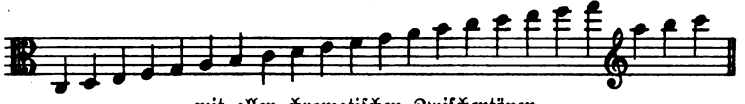
3. Kapitel.

Die Bratsche.

Die Saiten der Bratschen werden gewöhnlich in Quinten gestimmt wie die der Violine, aber um eine Quinte tiefer als diese:



Ihr gewöhnlicher Umfang beträgt mindestens drei Oktaven.



mit allen chromatischen Zwischentönen.

Sie wird im C-Schlüssel (auf der 3. Linie) notiert, die höchsten Töne im G-Schlüssel.

Was im 2. Kapitel bezüglich der Triller, Stricharten, Doppelgriffe, Arpeggien, Flageolettöne usw. gesagt wurde, ist in jeder Beziehung auch auf die Bratsche anwendbar, die als eine nur um eine Quinte tiefere Violine angesehen werden kann.

---

*) Die Übernahme einer vorher von einem oder mehreren Blasinstrumenten vorgetragenen Melodie durch die Masse der Violinen, sei es im Einklang oder in Oktaven, bedeutet stets eine wundervolle Steigerung des Ausdrucks, eine unvergleichliche Beseelung des künstlerischen Gebildes. Durch sie könnte ausgedrückt werden, was Pygmalion empfand, als sein elfenbeinernes Bild der Aphrodite Farbe und Leben gewann.

Von allen Instrumenten im Orchester ist die Bratsche mit ihren vortrefflichen Eigenschaften am längsten verkannt worden. Sie ist ebenso beweglich wie die Violine, ihre tiefen Saiten haben einen eigentümlich scharfen Ton, während die Höhe eine schmerzliche Leidenschaft ausstrahlt, und ihr im ganzen schwermütiger Charakter unterscheidet sich merklich von dem der andern Streichinstrumente. Gleichwohl war sie lange Zeit unbeschäftigt oder wurde zumeist zu der ebenso obskuren wie unnützen Rolle verwendet, die Baßstimme in der obern Oktave zu verdoppeln. Diese ungerechte Unterordnung des edlen Instruments hatte mehrere Gründe. Zunächst wußten die meisten Tonsetzer des letzten Jahrhunderts nichts mit ihm anzufangen, weil sie nur selten einen reellen vierstimmigen Satz schrieben; und wenn sie ihm nicht gleich einige akkordliche Füllnoten zu geben fanden, so schrieben sie schleunigst das leidige col Basso hin und paßten dabei manchmal so wenig auf, daß Oktavenverdopplungen der Bässe entstanden, die sich mit der Harmonie oder mit der Melodie oder mit allen beiden absolut nicht vertrugen. Ferner war es damals unglücklicherweise unmöglich, ins Ohr fallende Stellen, auch wenn sie zur Ausführung nur ein gewöhnliches Talent erforderten, für die Bratsche zu schreiben. Die Violaspieler (Viola ist der alte Name für den Alt der Streichergruppe) nahm man immer aus dem Ausschuß der Violinisten. Wenn ein Musiker für unfähig erachtet wurde, eine Violonistenstelle angemessen auszufüllen, so setzte man ihn zur Bratsche. Daher kam es, daß die Bratschisten weder Violine noch Viola spielen konnten. Ja, ich muß gestehen, daß auch heutzutage dieses Vorurteil gegen die Bratschenpartie noch nicht ganz erloschen ist, und daß es in den besten Orchestern noch Bratschisten gibt, die ebensowenig Bratsche wie Violine spielen können. Aber man empfindet es von Tag zu Tag stärker, welche Nachteile die Rücksichtnahme auf solche Leute mit sich bringt, und nach und nach wird man die Bratsche, gerade wie die andern Instrumente, nur noch geschulten Händen anvertrauen. Ihre Klangfarbe erregt uud fesselt die Aufmerksamkeit derart, daß ihre Besetzung im Orchester nicht ganz so stark zu sein braucht wie die der zweiten Violinen, und die Eigenart dieser Klangfarbe ist so auffällig, daß sie in den seltenen Fällen,

wo die älteren Meiſter ſie in die Erſcheinung treten ließen, durchaus den Erwartungen entſprach. Bekannt iſt es, welchen tiefen Eindruck ſie an der Stelle der „Iphigenie in Tauris“ macht, wo der von Gewiſſensbiſſen gefolterte Oreſt, in tiefſter Ermattung nach Atem ringend, endlich mit den Worten: Le calme rentre dans mon cœur! einſchlummert, während die Bratſchen mit ihrem unaufhörlichen, ſchrecklichen Gemurmel durch das Schluchzen und krampfhafte Klagen des dumpf wühlenden Orcheſters unaufhörlich hindurchklingen. Obwohl es in dieſer mit dem Verſtande nicht deutbaren Eingebung keine Note gibt, weder im Geſang, noch in den Inſtrumenten, deren Intention nicht erhaben wäre, ſo muß man doch geſtehen, daß ihre faszinierende Wirkung auf die Hörer, das Gefühl des Grauens, welches manche von ihnen weit die Augen öffnen läßt und ſie mit Tränen füllt, hauptſächlich der Bratſchenſtimme zuzuſchreiben iſt, dem Klange ihrer G-Saite, ihrem ſynkopierten Rhythmus und der fremdartigen Uniſonowirkung ihres ſynkopierten A, das von einem andern A der abweichend rhythmiſierten Bäſſe jäh durchſchnitten wird. (Siehe Partiturbeiſpiel Nr. 7.)

In der Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“ hat Gluck ſie auch zur alleinigen Führung der harmoniſchen Fundamentalſtimme verwendet, diesmal aber nicht, um durch ihre eigentümliche Klangfarbe zu wirken, ſondern um ſo gut wie möglich den Geſang der erſten Violinen zu begleiten und den Einſatz der Bäſſe, die nach einer ziemlich langen Pauſe im Forte wieder einſetzen, noch fürchterlicher zu machen. Sacchini*) gab in der Arie des Oedipus „Votre cour devint mon azyle“ ebenfalls den Bratſchen allein die Baßſtimme, jedoch ohne die Abſicht, damit einen Ausbruch vorzubereiten. Im Gegenteil gibt dieſe Inſtrumentation der Geſangsphraſe, welcher ſie zur Begleitung dient, hier eine köſtliche Friſche und Ruhe. Der Geſang der hohen Bratſchenſaiten tut in Szenen religiöſen und archaiſtiſchen Charakters Wunder. Spontini kam zuerſt auf den Gedanken, ihnen in den wundervollen Gebeten

* Antonio Maria Gasparo Sacchini, einer der bedeutendſten Komponiſten der Neapolitaniſchen Schule, geb. 1734 zu Puzzuoli, geſt. 1786 in Paris. Sein Hauptwerk, die Oper Oedipe à Colone, wird von Berlioz mehrfach zitiert.

seiner „Vestalin“ stellenweise die Melodie anzuvertrauen. Méhul ließ sich durch die Wahlverwandtschaft, die zwischen dem Klang der Bratsche und dem träumerischen Wesen der Ossianischen Dichtung besteht, verführen, sie in seiner Oper „Uthal“ andauernd zu verwenden und die Violinen ganz auszuschließen. Das hatte, wie es in den Kritiken aus jener Zeit heißt, eine unerträgliche Eintönigkeit zur Folge, die dem Erfolg des Werkes schadete. Das gab auch Gretry Veranlassung zu dem Ausruf: „Einen Louisdor gäbe ich für eine Quinte!“ Die bei richtiger Anwendung und geschickter Kontrastierung mit dem Charakter der Violine und der andern Instrumente sonst so wertvolle Klangfarbe muß in der Tat sehr bald ermüden; sie besitzt zu wenig Mannigfaltigkeit und trägt zu sehr das Gepräge der Traurigkeit, als daß es anders sein könnte. Heutzutage werden die Bratschen häufig in erste und zweite geteilt; in Orchestern wie das der Großen Oper, wo sie in ziemlich ausreichender Zahl vertreten sind, hat es nichts auf sich, so für sie zu schreiben; in allen andern Orchestern aber, wo es kaum vier oder fünf Bratschen gibt, kann die Teilung dieser schon an sich so schwachen Instrumentengruppe, die Gefahr läuft, von den andern Gruppen unaufhörlich erdrückt zu werden, nur beträchtlichen Schaden verursachen. Es muß auch noch gesagt werden, daß die meisten Bratschen, die heutzutage in unsern französischen Orchestern in Gebrauch sind, nicht die richtige Mensur besitzen; sie haben nicht die Größe und folglich auch nicht die Tonstärke wirklicher Violen und sind nicht viel mehr als Violinen, die man mit Bratschensaiten bezogen hat. Die Musikdirektoren sollten diese Bastardinstrumente durchaus auf die schwarze Liste setzen, denn ihr schwacher Klang entzieht einer der interessantesten Stimmen des Orchesters, namentlich in der Tiefe, alle Leuchtkraft und schwächt so ihr Kolorit.*)

*) Professor Hermann Ritter in Würzburg hat eine den Klangverhältnissen des Instrumentes entsprechend geformte große Bratsche unter dem Namen „Viola alta“ konstruiert. Erreicht dieses in vielen Orchestern bereits eingeführte Instrument auch nicht die Klangschönheit der seltenen, von alten Meistern erbauten Violen, so ist damit doch ein sehr bemerkenswerter Schritt geschehen, der Bratsche jene Selbständigkeit im Orchester zu sichern, von der sie nur unverantwortlicher Leichtsinn und kunstfeindliche Sparsamkeitsrücksichten ausschließen konnten.

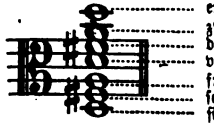
Wenn die Violoncelle nur Gesangsmelodie haben, so macht es sich manchmal vortrefflich, wenn man sie im Einklang durch die Bratschen verstärkt. Der Ton der Violoncellos gewinnt dann beträchtlich an Rundung und Klarheit und bleibt dabei doch vorherrschend. Beispiel: das Thema des Andante aus der c moll-Sinfonie von Beethoven. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 8.)

4. Kapitel.

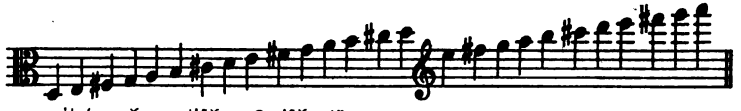
Die Viole d'amour.

Die Viole d'amour ist etwas größer als die Bratsche. Sie ist fast ganz abgekommen, und ohne Herrn Urhan, den einzigen Künstler in Paris, der sie spielt, würde sie uns nur noch dem Namen nach bekannt sein.*)

Sie hat sieben Darmsaiten, und die drei tiefsten von ihnen sind, wie das C und G der Bratsche, mit Silberdraht übersponnen. Unter dem Griffbrett befinden sich sieben andere Saiten aus Metall, die unter dem Steg hindurchlaufen und im Einklang mit den obern Saiten gestimmt sind, um sympathisch ihren Ton zu verstärken, dem Instrumente eine zweite Resonanz von süß-geheimnisvollem Klang zu geben. Früher stimmte man diese Viola mehrfach auf sehr seltsame Weise; Herr Urhan hat als die einfachste und rationellste folgende Stimmung in Terzen und Quarten angenommen:



Der Umfang der Viole d'amour beträgt mindestens drei und eine halbe Oktave. Man notiert sie, wie die Bratsche, in zwei Schlüsseln.



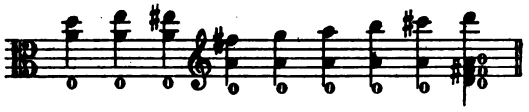
mit den chromatischen Zwischentönen.

Wie man sieht, ist die Viole d'amour durch die Stimmung ihrer Saiten wesentlich für drei-, vier- oder mehrstimmige Akkorde,

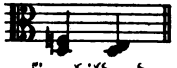
*) Heute ist es Herr Waefelghem in Paris, der die Viole d'amour zu seinem Soloinstrument erkoren hat.

sei es arpeggierte, gleichzeitig angestrichene oder ausgehaltene, geeignet; besonders aber für Melodien in Doppelgriffen. Nur muß man in der Lage der Harmonien, die man für sie schreibt, ein anderes System befolgen als bei den in Quinten gestimmten Violinen, Bratschen und Violoncellos und muß sich hüten, die Akkordnoten im allgemeinen über eine Terz oder eine Quart hinaus auseinanderzulegen, es sei denn, daß man als tiefsten Ton eine leere Saite hat.

In diesem Falle ist über dem leeren A der zweiten Oktave vom D aus eine ganze Tonleiter möglich:



Es ist wohl unnötig, zu bemerken, daß die Zweiklänge der kleinen Terz und der Sekunde

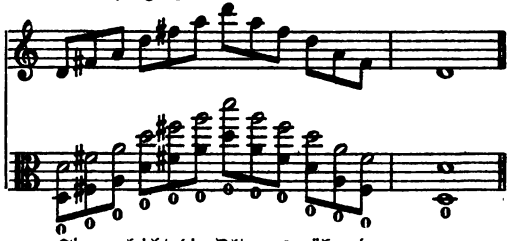


mit dem tiefsten Ton unausführbar sind, da die sie bildenden Töne alle beide notgedrungen auf der D-Saite gegriffen werden müssen. Bei einigem Nachdenken wird man bezüglich der tiefsten Saite bei allen Streichinstrumenten auf ähnliche Unmöglichkeiten stoßen.

Die Flageolettöne sind auf der Viole d'amour von wunderbarer Wirkung; man erhält sie ganz auf dieselbe Weise wie bei der Violine und der Bratsche; nur macht es die vollkommene Akkordstimmung ihrer sieben leeren Saiten der Viole d'amour sehr leicht, mit ziemlicher Schnelligkeit den D durakkord durch zwei Oktaven, den A durakkord bis zur oberen Duodezime und den Fis durakkord bis zur oberen Septdezime in Arpeggien auszuführen:

wirkliche Flageolettöne

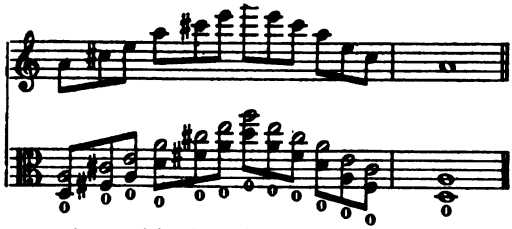
Die Oktave leicht berührend



Finger leicht die Oktave berührend.

wirkliche Flageolettöne

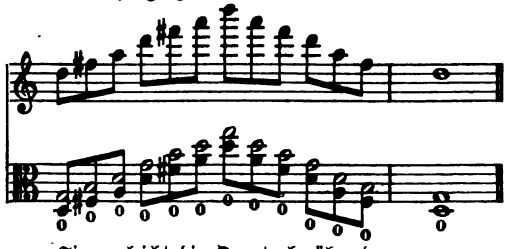
Die Quinte leicht berührend



Finger leicht die Quinte berührend.

wirkliche Flageolettöne

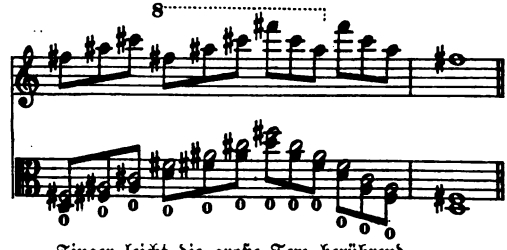
Die Quarte leicht berührend



Finger leicht die Quarte berührend.

wirkliche Flageolettöne

Die große Terz leicht berührend



Finger leicht die große Terz berührend.

Wie aus obigen Beispielen ersichtlich ist, würden, wenn man diese reizvollen Arpeggien der Viole d'amour ausnutzen wollte, die Tonarten D-, G-, A-, Fis- und Hdur deren Verwendung am häufigsten gestatten. Da nun aber jene drei Akkorde zweifellos nicht ausreichen würden, um ohne Unterbrechung eine sich nicht ganz in der Tonart haltende Melodie zu begleiten, so läge bei mehrfacher Besetzung gar kein Hindernis vor, einen Teil der Instrumente anders zu stimmen; zum Beispiel in C oder Des, je nach den Akkorden, deren der Komponist zu seinem Tonstück bedürfte. Der außerordentliche

Reiz dieſer arpeggierten Flageolettöne auf lauter leeren Saiten verdient es wohl, daß man alle nur möglichen Mittel anwendet, um von ihnen Nutzen zu ziehen.

Die Viole d'amour hat einen ſchwachen und ſanften Klangcharakter; ſie hat etwas Seraphiſches, was zugleich der Bratſche und den Flageolettönen der Violinen nahekommt. Sie eignet ſich vor allem für den gebundenen Stil, für träumeriſche Melodien, für den Ausdruck ekſtatiſchen und religiöſen Gefühls. Meyerbeer hat ſie glücklich in der Romanze des Raoul im 1. Akte der Hugenotten angewendet. (Siehe Partiturbeiſpiel Nr. 9.)

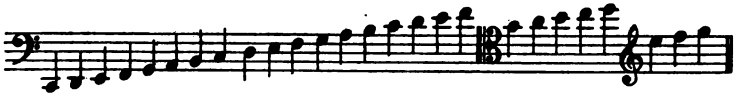
Aber da iſt es ein Soloeffekt; wie würde in einem Andante erſt eine Maſſe dieſer Inſtrumente wirken, wenn ſie mehrſtimmig ein ſchönes Gebet ſängen oder in gehaltenen Harmonien eine Geſangsmelodie der Bratſchen, Violoncelle, des Engliſchhorns, Horns oder der Flöte (in mittlerer Tonlage) begleiteten, gemiſcht mit Harpeggien der Harfe! — Es wäre wahrhaftig ſehr ſchade, wenn man dieſes wertvolle Inſtrument außer Gebrauch kommen ließe, das doch jeder Violiniſt nach einigen Wochen des Studierens ſpielen könnte.

5. Kapitel.

Das Violoncell.

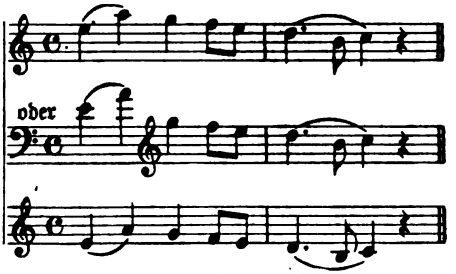
Seine vier Saiten werden in Quinten geſtimmt, und zwar genau um eine Oktave tiefer als die vier Saiten der Bratſche:

Sein Umfang kann, ſogar im Orcheſter, drei und eine halbe Oktave betragen.



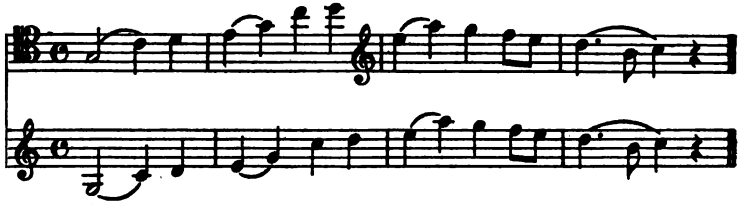
Große Virtuoſen gehen noch höher hinauf, aber im allgemeinen verwendet man dieſe ganz hohen Noten, die nur am Schluß von langſamen Melodien Reiz haben, nicht gern als natürliche Töne, ſondern nimmt ſie gewöhnlich im Flageolett, wo ſie leichter anſprechen und viel beſſer klingen.

Es ist nicht überflüssig, den Leser, bevor wir weiter gehen, über die doppelte Bedeutung aufzuklären, die in der Musik für Violoncellos der G-Schlüssel besitzt. Wenn man ihn in einem Stücke von Anfang an oder unmittelbar nach dem F-Schlüssel vorschreibt, so werden die Noten in Wirklichkeit eine Oktave tiefer gespielt, als man sie liest:



Klang, Unisono mit den Violinen.

Er hat nur dann seinen wirklichen Geltungswert, wenn er auf den C-Schlüssel (4. Linie) folgt; nur dann stellt er die reale Tonhöhe dar und nicht deren obere Oktave:



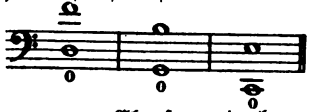
Klang, Unisono mit den Violinen.

Dieser durch nichts gerechtfertigte Gebrauch führt um so häufiger zu Irrtümern, als einige Violoncellisten sich ihm nicht fügen und den G-Schlüssel in seiner wirklichen Bedeutung beibehalten. Um jeder falschen Auslegung aus dem Wege zu gehen, wollen wir ihn hier nur nach dem C-Schlüssel anwenden, und zwar dann, wenn dieser uns zu weit über die Notenlinien hinausführen würde. Der G-Schlüssel soll dann immer nur die wirkliche Tonhöhe darstellen wie im letzten Beispiel.*)

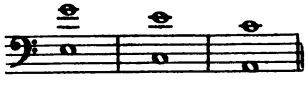
Was wir bezüglich der Doppelgriffe, Arpeggien, Triller und Stricharten von der Violine sagten, ist überall auch auf das Violoncell anwendbar. Nur darf man niemals aus dem Auge

*) Der Gebrauch, den Violinschlüssel für das Violoncell eine Oktave über der geforderten Tonhöhe zu schreiben, ist heute gänzlich abgekommen und sollte zur Vermeidung von Irrtümern auch in Neuausgaben älterer Partituren, z. B. in denen der Beethovenschen Quartette, beseitigt werden.

verlieren, daß ſeine Saiten länger ſind als die der Violine und daher von den Fingern der linken Hand beträchtlich weitere Griffe verlangen: infolgedeſſen gibt es Dezimengänge in Doppelgriffen, die auf der Violine und Bratſche ausführbar ſind, auf dem Violoncell aber nicht. Eine Dezime für ſich allein darf man nur ſchreiben, wenn die untere Note eine leere Saite iſt:

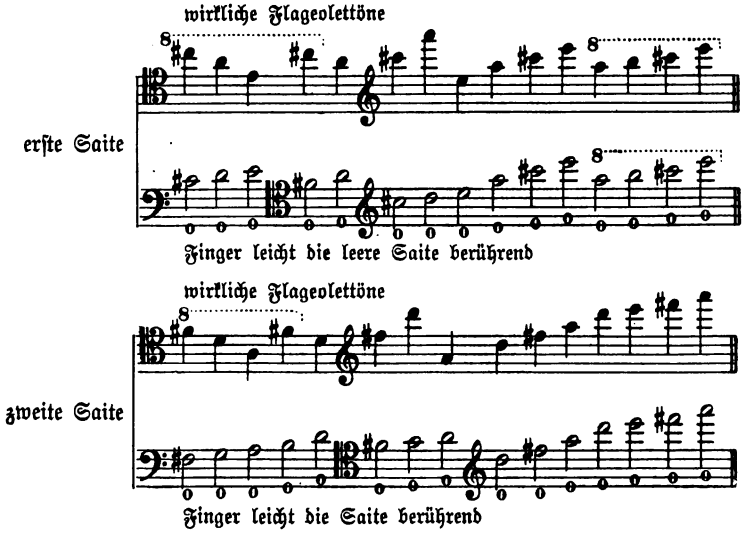


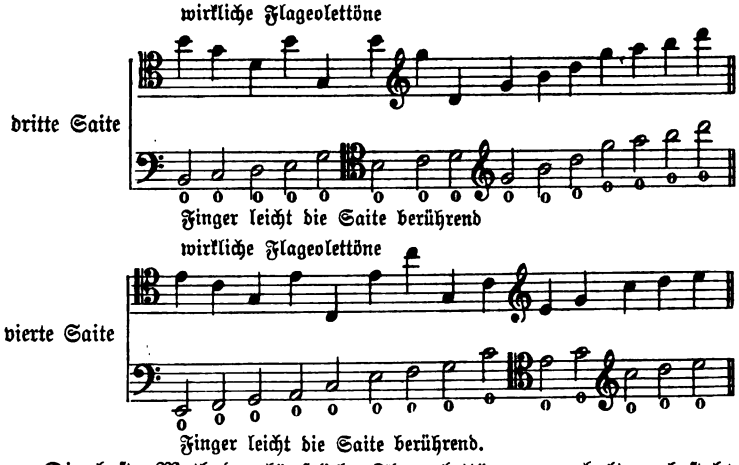
Folgende Dezimen dürften unmöglich ſein:



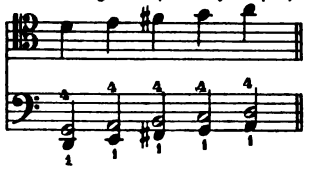
Ebenſowenig kann das Violoncell wegen der Tiefe ſeines Klanges und der Dicke ſeiner Saiten die außerordentliche Beweglichkeit der Violine und der Bratſche beſitzen.

Die natürlichen und künſtlichen Flageolettöne, von denen man auf dem Violoncell im Soloſpiel häufig Gebrauch macht, erhält man auf dieſelbe Weiſe wie bei der Violine und Bratſche. Durch die Länge der Celloſaiten kommen ſelbſt die ganz hohen natürlichen Flageolettöne, welche in der Nähe des Stegs entſtehen, viel leichter und ſchöner zur Geltung als bei der Violine. Hier iſt eine Überſicht der Flageolettöne, die auf jeder Saite am beſten herauskommen:

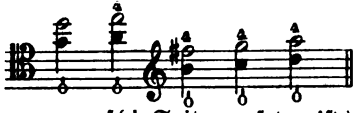




Die beſte Methode, künſtliche Flageolettöne zu erhalten, beſteht darin, daß man (mit dem 4. Finger) leicht die Quarte berührt, während man den 1. Finger oder den Daumen feſt aufſetzt und dadurch künſtlich einen beweglichen Sattel bildet:

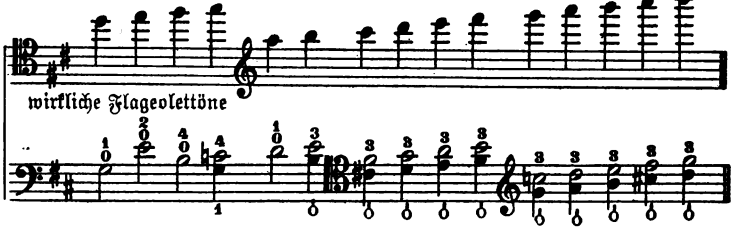


Dieſer Fingerſatz iſt auch beinahe der einzige auf dem Violoncell ausführbare; die Stellung mit der leicht berührten Quinte kann man wohl nur auf dem obern Teil der Saiten anwenden. Denn da dort die Entfernungen und Proportionen viel kleiner werden als in der Tiefe, und die Spannung der linken Hand in demſelben Grade geringer, ſo kann man dort auch die Quinte mit dem 4. Finger ſtreifen, indes der Daumen als Sattel dient:



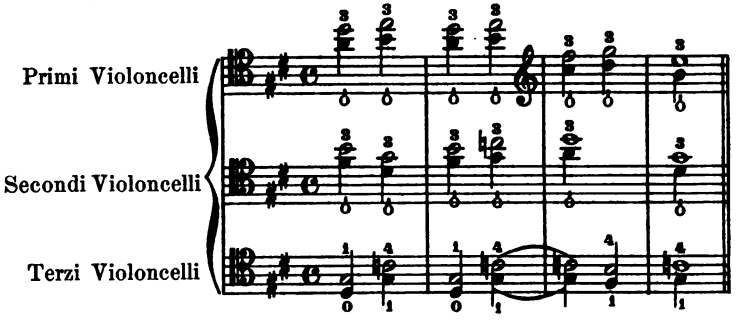
(Das Zeichen O zeigt an, daß der Daumen quer auf die Saiten zu ſetzen iſt.)

Tonleiter aus natürlichen und künſtlichen Flageolettönen:

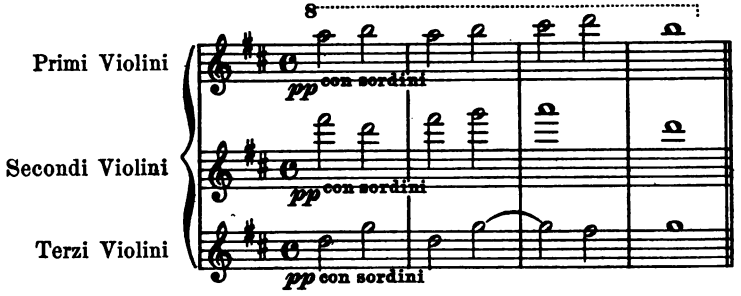


Harmonien von Violoncell-Flageolettönen im Orcheſter müßten in einem zarten, langſamen Satz zweifellos reizend wirken; indeſſen iſt dasſelbe Reſultat leichter und mit geringerer Gefahr mittels geteilter Violinen zu erhalten, die man in der Höhe der E-Saite mit Dämpfern ſpielen läßt. Dieſe beiden Klangfarben ähneln ſich ſo ſehr, daß es faſt unmöglich iſt, ſie voneinander zu unterſcheiden.

Beiſpiel in Flageolettönen:

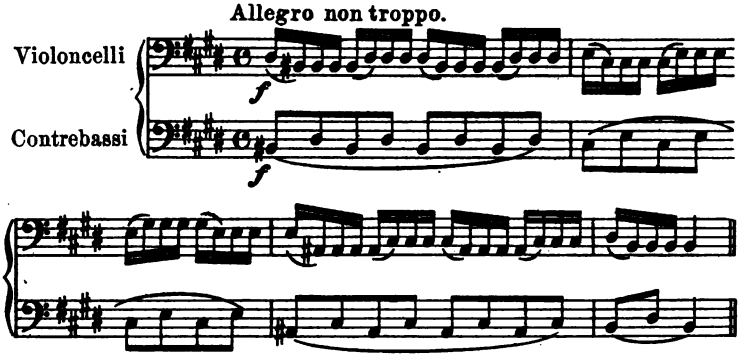


Dieſelbe Stelle, notengetreu in gewöhnlichen Violintönen hervorgebracht und dadurch leichter ſpielbar:



Im Orcheſter gibt man den Violoncellos gewöhnlich die Kontrabaßſtimme, die ſie dann in der obern Oktave oder im Einklang verdoppeln. In zahlreichen Fällen iſt es jedoch gut, ſie von jener zu trennen; man läßt ſie dann entweder auf den hohen Saiten eine Melodie oder melodiſche Figuration ſpielen, oder man ſchreibt ſie zugunſten der beſondern Klangwirkung einer leeren Saite oder um eines ſpeziellen Harmonieeffektes willen unter die Kontrabäſſe,

oder endlich man gestaltet ihre Stimme beinahe ebenso wie die der Kontrabässe, gibt ihr aber schnelle Noten, die diese nur schlecht ausführen können:



Hier ist die Violoncellstimme lebhafter und unruhiger in ihrer Bewegung und hat doch beinahe dieselben Noten wie die Kontrabaßstimme, deren Hauptlinien sie fast überall folgt.

Im folgenden Beispiel dagegen trennen sich die Violoncellos ganz und gar von den Kontrabässen und gehen unter sie hinunter, um den furchtbaren Zusammenstoß der kleinen Sekunde in der Tiefe und zugleich den rauhen Klang der leeren C-Saite, der tiefsten des Violoncell, zu erzielen, während die Kontrabässe der obern Oktave diesem C mit Macht ihr H auf der ersten Saite entgegenknirschen. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 10.)

Ohne sehr gewichtige Gründe, das heißt ohne die Sicherheit, dadurch eine hervorragende Wirkung zu erzielen, soll man die Violoncellos niemals ganz von den Kontrabässen trennen oder sie auch nur, wie es einige Komponisten getan haben, in der zweiten Oktave über die Bässe schreiben. Ein derartiges Verfahren hat bedeutende Klangschwächungen der harmonischen Fundamentaltöne zur Folge. Die Baßstimme wird, wenn die Violoncellos sie in dieser Weise preisgeben, dumpf, rauh und außerordentlich schwerfällig, verbindet sich auch schlecht mit den Oberstimmen, weil die außerordentliche Tiefe der Kontrabaßtöne diese in allzugroßer Entfernung hält.

Dagegen ist es, wenn man durch Saiteninstrumente eine sehr zarte Harmonie zum Ausdruck bringen will, oft gut, den Violon-

cellos den Baß zu geben und die Kontrabässe ganz wegzulassen; das hat Weber in der Begleitung zum Andante der herrlichen Agathen-Arie im zweiten Akt des Freischütz getan. Es ist zu bemerken, daß in diesem Beispiel anfänglich sogar die Bratschen allein unter einer vierstimmigen Violinharmonie den Baß führen; erst kurz darauf setzen die Violoncellos zur Verdopplung der Bratschen ein. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 11.)

Zu einer Anzahl vo nacht oder zehn vereinigt, sind die Violoncellos im wesentlichen Gesangsinstrumente; ihre Klangfarbe auf den beiden hohen Saiten gehört zu den ausdrucksvollsten des Orchesters. Nichts schwelgt mehr in Melancholie, und nichts ist besser geeignet, zärtlich schmachtende Themen wiederzugeben, als eine Masse von Violoncellos, die im Einklang auf der A-Saite spielen.

Ausgezeichnet sind sie auch für Melodien religiösen Charakters. Am Komponisten ist es dann, die Saiten zu wählen, auf welchen die Stelle ausgeführt werden soll. Die beiden tiefen Saiten, C und G, haben namentlich in den Tonarten, die die häufige Benutzung leerer Saiten gestatten, einen in diesem Falle vollkommen passenden priesterlich tiefen Klang, aber eben ihre Tiefe gestattet kaum, ihnen etwas anderes zu geben als mehr oder weniger melodische Bässe, und so müssen die eigentlichen Gesangsstellen den hohen Saiten vorbehalten werden. Weber läßt in der Oberonouvertüre die Violoncellos außerordentlich glücklich in der Höhe singen, während unter ihnen zwei A-Klarinetten unisono ihre tiefen Töne hören lassen. Das ist neu und packend. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 12.)

Obwohl unsere Violoncellisten heutzutage sehr geschickt sind und ohne Mühe Schwierigkeiten aller Art ausführen können, ist es sehr selten, daß schnelle Violoncellpassagen in der Tiefe nicht einige Verwirrung anrichten. Von denen, die den Daumen-Aufsatz verlangen und sich in der Höhe bewegen, ist noch weniger zu erwarten; sie klingen wenig schön und sind in bezug auf Reinheit immer sehr anfechtbar. Passagen auf diesen Stufen des Tonbereiches passen augenscheinlich besser für die Bratschen oder die zweiten Violinen. In sehr reich ausgestatteten modernen Orchestern, wo die Violoncellos in großer Anzahl vertreten sind, teilt man sie oft in erste

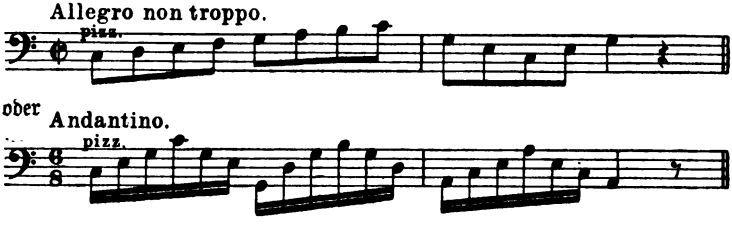
und zweite; die ersten spielen dann melodisch oder harmonisch eine eigene Stimme und die zweiten verdoppeln die Kontrabässe in der Oktave oder im Einklang.

In Begleitungspartien von melancholischem, umschleierten oder geheimnisvollen Charakter überläßt man manchmal sogar den Kontrabässen allein den Baß, entwirft über ihnen zwei verschiedene Violoncellstimmen und bildet so zusammen mit der Bratschenstimme ein Quartett tiefer Harmonien. Für diese Maßnahmen liegen aber nur selten ausreichende Gründe vor, und man muß sich vor Mißbrauch derselben hüten. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 13.)

Das Tremolo auf zwei Saiten (bei Doppelgriffen) und Arpeggien im Forte eignen sich vollkommen für das Violoncell; sie vergrößern den Reichtum der Harmonie bedeutend, indem sie die Klangfülle des Orchesters vermehren.

Rossini hat in der Einleitung zur Tell-Ouvertüre ein Quintett für fünf Solo-Violoncellos geschrieben, das von andern, in erste und zweite geteilten Violoncellos pizzikato begleitet wird. Diese tiefen Klänge derselben Gattung sind da von hervorragender Wirkung und lassen die glänzende Instrumentation des folgenden Allegro noch stärker hervortreten.

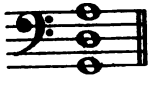
Das Pizzikato kann auf dem Violoncell keine große Geschwindigkeit erreichen, und das Mittel, das wir zur Vervollkommnung dieser Spielweise auf der Violine vorschlugen, dürfte hier wegen der Dicke und Spannung der Saiten und wegen deren zu großer Entfernung vom Griffbrett des Instruments nicht ratsam sein. In der allgemein gebräuchlichen Spielweise des Pizzikato kann man die Geschwindigkeit von acht Achteln in einem Allabrevetakt (Allegro non troppo) oder von zwölf Sechzehnteln (arpeggiando) in einem $^6/_8$-Takt (Andantino) nicht leicht überschreiten:

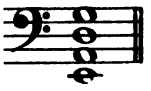


6. Kapitel.

Der Kontrabaß.

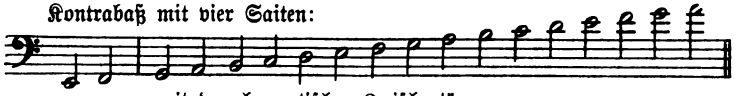
Es gibt zwei Arten von Kontrabässen: solche mit drei und solche mit vier Saiten.

Die dreisaitigen werden in Quinten gestimmt: 

Die viersaitigen werden in Quarten gestimmt: 

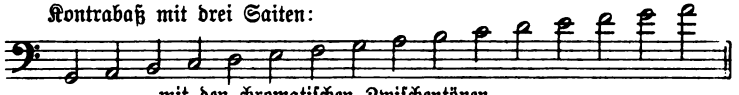
Jeder Ton der einen wie der andern klingt eine Oktave tiefer als die geschriebene Note. Ihr Umfang im Orchester beträgt zwei Oktaven und eine Quinte, wobei man jedoch für die dreisaitigen Kontrabässe nach der Tiefe hin zwei Töne weniger rechnen muß.

Kontrabaß mit vier Saiten:



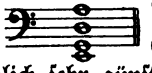
mit den chromatischen Zwischentönen.

Kontrabaß mit drei Saiten:



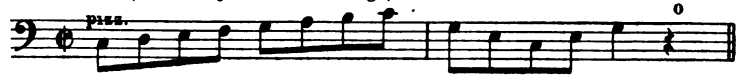
mit den chromatischen Zwischentönen.

Der viersaitige Kontrabaß scheint mir den Vorzug vor den andern zu verdienen, einmal wegen der Leichtigkeit der Spielart, da die Stimmung in Quarten den Ausführenden nicht nötigt, beim Spielen der Tonleiter die Lage zu wechseln, und dann wegen des großen Nutzens der drei tiefen Töne E, F und Fis, die auf den in Quinten gestimmten Kontrabässen fehlen und deren Abwesenheit alle Augenblicke die melodische Führung auch der bestentworfenen Bässe stört, indem sie für diese paar Töne zur Unzeit eine unangenehme Transposition in die Höhe notwendig macht. Diese Bemerkungen gelten in noch höherem Grade von den englischen Kontrabässen, die zwar in Quarten gestimmt sind, aber nur drei Saiten haben, A, D und G:

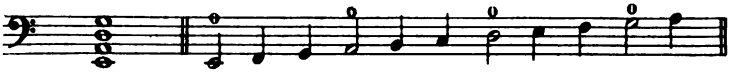
In einem richtig besetzten Orchester sollte man mehrere viersaitige Kontrabässe haben, die in der Terz und in Quinten gestimmt sind: 

Das würde mit den andern, in Quarten gestimmten Kontrabässen eine klanglich sehr günstige Kreuzung von leeren Saiten ergeben.

Kontrabaß in Terz und Quinten gestimmt:



Kontrabaß in Quarten gestimmt:*)



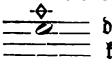
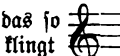
Die Kontrabässe sind im Orchester für die tiefsten Töne der Harmonie bestimmt. Im vorhergehenden Kapitel habe ich bereits gesagt, in welchem Falle sie von den Violoncellos getrennt werden können; den Nachteil, der den Bässen aus dieser Disposition erwächst, kann man bis zu einem gewissen Grade dadurch verdecken, daß man sie in der Oktave oder im Einklang durch Fagotte, Bassetthörner, Baßklarinetten oder die tiefsten Töne der gewöhnlichen Klarinetten verdoppelt. Abscheulich finde ich aber den Gebrauch, den manche Musiker auch bei dieser Gelegenheit von Posaunen und Ophikleïden machen, denn die Klangfarbe dieser Instrumente hat weder verwandtschaftliche noch sonstige Beziehungen mit der der Kontrabässe und verschmilzt daher sehr schlecht mit ihr.

Nicht unmöglich ist es, daß sich einmal Gelegenheit bietet, die Flageolettöne des Kontrabasses erfolgreich anzuwenden. Die außerordentliche Spannung der Saiten, ihre Länge und ihre Entfernung vom Griffbrett verbieten es jedenfalls, die künstlichen Flageolettöne zu Hilfe zu nehmen, die natürlichen aber kommen sehr gut heraus, namentlich von der die Mitte der Saite beherrschenden ersten Oktave an; es sind dieselben Flageolettöne wie auf dem Violoncell, nur eine Oktave tiefer.**)

Zur Not kann man von Akkorden und Arpeggien auf dem Kontrabaß Gebrauch machen, aber nur, wenn man sich auf höchstens

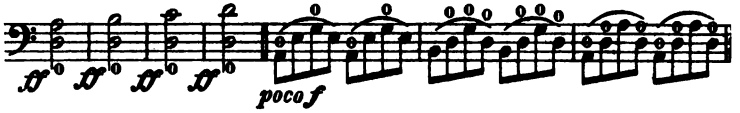
---

*) Diese sind heute überall die einzig gebräuchlichen.

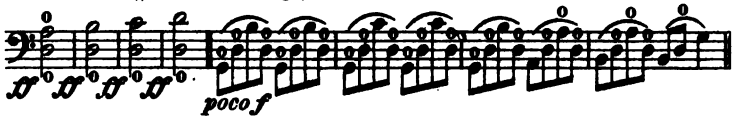
**) Verdi hat zu Beginn des 3. Aktes der „Aida" folgendes Flageolett für Kontrabaß geschrieben,  das so klingt  und in Verbindung mit den eine und zwei Oktaven höher erklingenden Flageoletten der Violoncellos und einem über vier G sich erstreckenden Arpeggio der ersten Violinen eine sehr eigentümliche, fremdartige Wirkung hervorbringt, entsprechend dem szenischen Bilde, das uns die mondbeglänzten Gestade des Nils zeigt.

zwei oder drei verschiedene Töne beschränkt, die bis auf einen leere Saiten sein müssen.

Kontrabässe in Quarten gestimmt:



Kontrabässe in Quinten gestimmt:

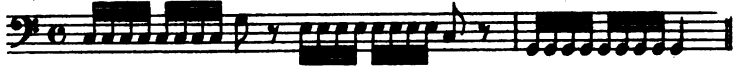


Sehr leicht läßt sich das unterbrochene Tremolo erzielen, dank der Elastizität des Bogens, der nach einem einzigen etwas lebhafter geführten Strich mehrere Male auf die Saiten zurückprallt:

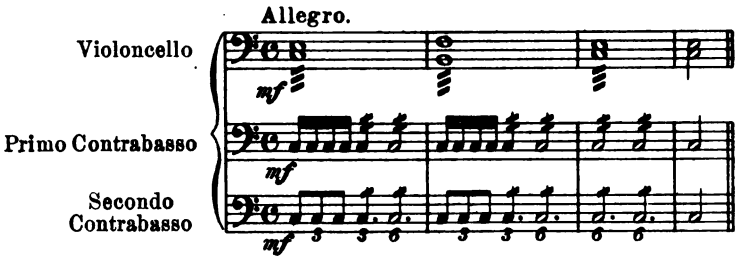
Allegro moderato.

Nicht ebenso ist es mit der folgenden Stelle; man kann sie nur mittels des fortgesetzten Tremolo wiedergeben, was ziemlich mühsam ist und wobei man die Saiten mit der Spitze des Bogens anstreichen muß, der es an Kraft fehlt und die wenig Ton gibt:

Allegro moderato.

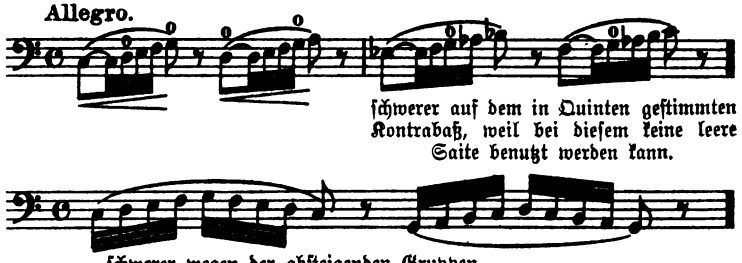


Das fortgesetzte Tremolo der Kontrabässe, auch ein etwas weniger dichtes als das im letzten Beispiel, ist gleichwohl ein vortrefflicher dramatischer Effekt. Nichts gibt dem Orchester ein so drohendes Aussehen; aber es darf nicht lange dauern, sonst wird es wegen der Ermüdung der Ausführenden, auch wenn sie den besten Willen haben, es gut zu machen, bald zur Unmöglichkeit werden. Wenn es für ausgedehntere Partien notwendig wird, die Tiefen des Orchesters derart aufzuwühlen, dann ist es besser, die Kontrabässe zu teilen und ihnen nicht ein wirkliches Tremolo, sondern nur beschleunigte Tonwiederholungen zu geben, die untereinander als rhythmische Werte nicht übereinstimmen, während die Violoncellos ein wirkliches Tremolo ausführen:



Die Sechzehntel der einen fallen mit den Achteltriolen der andern Stimme nur am Anfang jedes Taktteils zusammen, und so entsteht ein wirres Murmeln, das dem auf diese Weise recht gut zu ersetzenden Tremolo beinahe gleichkommt. In vielen Fällen verdienen sogar, wie ich glaube, diese gleichzeitig gehörten verschiedenartigen Rhythmen den Vorzug.

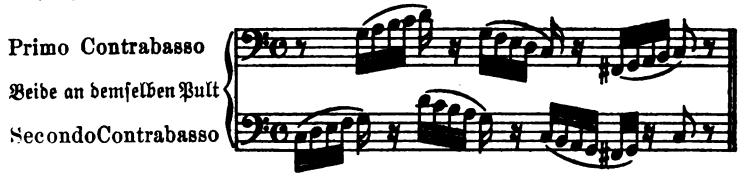
Schnelle diatonische Folgen von vier oder fünf Noten sind sehr oft von wunderbarer Wirkung und spielen sich sehr gut, vorausgesetzt, daß die Stelle wenigstens eine leere Saite enthält.



schwerer auf dem in Quinten gestimmten Kontrabaß, weil bei diesem keine leere Saite benutzt werden kann.

schwerer wegen der absteigenden Gruppen.

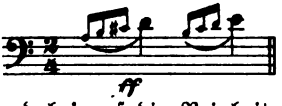
Will man durchaus eine große und zugleich schnelle Kontrabaßpassage zu Gehör bringen, so ist es das beste, die Kontrabässe zu teilen und das oben bei den Violinen angegebene Zerlegungsverfahren auf sie anzuwenden, wobei man jedoch sorgfältig darauf achten müßte, daß die ersten und zweiten Kontrabaßspieler nicht zu weit voneinander entfernt stehen.



Mit Unrecht schreibt man heutzutage für das schwerfälligste aller Instrumente so schnelle Stellen, daß selbst die Violoncellos Mühe haben, sie herauszubringen. Daraus entspringt ein großer Nachteil; faule Kontrabassisten oder solche, die tatsächlich unfähig sind, mit derartigen Schwierigkeiten zu kämpfen, verzichten gleich von Anfang an darauf und versuchen die Vereinfachung der Stelle; aber die Vereinfachung der einen ist nicht die der andern, weil eben nicht alle über die harmonische Bedeutung der verschiedenen Noten einer Stelle derselben Meinung sind, woraus sich eine schreckliche Unordnung und Konfusion ergibt. Dieses summende Chaos voll seltsamer Geräusche und häßlicher Brummtöne vervollständigen, ja vergrößern noch die andern Kontrabassisten, die mehr Eifer und Vertrauen auf ihre Technik haben und nun an die notengetreue Ausführung der Passage Zeit und Mühe verschwenden.

Die Komponisten müssen sich also recht in acht nehmen, nicht unmögliche Dinge oder solche, deren gute Ausführung zweifelhaft sein kann, vom Kontrabaß zu verlangen. Es genügt, wenn ich sage, daß das alte, in der früheren Instrumentalschule allgemein befolgte Vereinfachungs-System der Kontrabassisten, auf dessen Nachteile wir soeben hingewiesen haben, gegenwärtig ganz und gar abgelehnt wird. Hat der Komponist nur Sachen geschrieben, die der Natur des Instruments entsprechen, so muß der Spieler sie zu Gehör bringen, keinen Ton mehr und keinen weniger; ist aber der Komponist im Unrecht, so hat er und die Hörer die Folgen davon zu tragen, der Ausführende ist dann für nichts verantwortlich.

Die Vorschläge, die man in kleinen Noten vor die großen setzt



werden durch schnelles Heruntergleiten auf der Saite ausgeführt, ohne daß man dabei auf die Reinheit jedes Zwischentons viel achtet: sie können von äußerst glücklicher Wirkung sein. Bekannt ist in der Unterwelt-Szene des Orpheus der wütende Stoß, den die Kontrabässe dem Orchester nach vorhergegangenen vier kleinen Vorschlagsnoten H, C, D, E mit ihrem hohen F versetzen, zu den Versen:

A l'affreux hurlement
De Cerbère écumant
Et rugissant!

Dieſes rauhe Gebell, eine der höchſten Eingebungen Glucks, iſt hier um ſo furchtbarer, als der Tondichter es auf die dritte Umkehrung des verminderten Septimenakkords (f—gis—h—d) verlegt und, um ſeinen Gedanken alle nur mögliche Schärfe und Gewalt des Ausdrucks zu geben, die Kontrabäſſe nicht nur durch die Violoncellos, ſondern auch durch die Bratſchen und die geſamte Maſſe der Violinen in der Oktave verdoppelt hat. (Siehe Partiturbeiſpiel Nr. 14.)

Beethoven hat ebenfalls von dieſen unbeſtimmten Noten Vorteil gezogen, aber umgekehrt wie im letzten Beiſpiel betont er die erſte Note der Gruppe mehr als die letzte. Von dieſer Art iſt die Stelle der Sturmſzene in der Paſtoral-Symphonie, die das Phantaſiebild eines heftigen Regenſturms mit ſeinem dumpfen Brauſen und ſeinen wütenden Stößen ſo gut wiedergibt. Es iſt zu bemerken, daß Beethoven in dieſem Beiſpiel und in vielen andern Stellen den Kontrabäſſen tiefe Noten gegeben hat, die ſie nicht ausführen können; das läßt darauf ſchließen, daß das Orcheſter, für welches er ſchrieb, Kontrabäſſe beſaß, die eine Oktave tiefer als das Violoncell, alſo bis zum C hinuntergingen und die heute nicht mehr zu finden ſind.*) (Siehe Partiturbeiſpiel Nr. 15.)

Bisweilen wirkt es dramatiſch und ſchön, wenn man den Violoncellos den wirklichen Baß oder wenigſtens die Noten gibt,

---

*) In neuerer Zeit ſind wieder Kontrabäſſe mit dem tiefen C gebaut worden. Herr Otto in Leipzig fügte eine fünfte Saite hinzu, die auf Kontra-C geſtimmt iſt, ſomit die unter dem E liegenden Töne ermöglicht. Dieſe Neuerung hat jedoch den Nachteil, daß die Rundung des Stegs nicht ausreicht, um jede der fünf Saiten genügend hoch und frei zu legen; es liegt ſomit die Gefahr nahe, beim ſtarken Angreifen der Mittelſaiten zwei ſtatt einer anzuſtreichen oder bei vorſichtiger Behandlung weniger Kraft zu erzielen, was beim Kontrabaß, dem Fundament des Orcheſters, ein doppelt großer Übelſtand iſt. Gelöſt darf das Problem des bis zum tiefen C reichenden Kontrabaſſes betrachtet werden durch eine geradezu geniale Erfindung, die der Kontrabaſſiſt der Königl. Kapelle in Berlin, Herr Max Poike, in Verbindung mit dem Inſtrumentenbauer Ludwig Glaeſſel in Markneukirchen gemacht und ausgearbeitet hat. Die E-Saite und ein Streifen des Griffbretts werden, der Menſur entſprechend, bis zur Schnecke verlängert. Die Stimmung dieſer vierten Saite iſt dann Kontra-C. Am verlängerten Griffbrett und Hals des Inſtruments iſt eine Mechanik angebracht, die aus vier ineinanderliegenden Röhrchen beſteht, an deren Enden (unten und oben) ſich Taſten

die die Akkorde bestimmen und auf die schweren Taktteile fallen, und wenn man dann unter ihnen eine getrennte Kontrabaßstimme entwirft, deren Gang so durch Pausen unterbrochen wird, daß die Harmonie auf den Violoncellos fußen kann. Beethoven hat in der wunderbaren Szene seines Fidelio, wo Leonore und der Kerkermeister Florestans Grab graben, das ganze Pathos und die düstere Trauer dieser Instrumentationsweise gezeigt. Er hat aber in diesem Fall dennoch den wirklichen Baß den Kontrabässen gegeben. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 16.)

Um düsteres Schweigen auszudrücken, habe ich in einer Kantate den Versuch gemacht, die Kontrabässe in vier Stimmen zu teilen, und sie so — während eines Descrescendo des ganzen übrigen Orchesters — lange Pianissimo-Akkorde aushalten zu lassen. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 17.)

Das Pizzikato der Kontrabässe ist, sei es stark oder schwach, von gutem Klang, außer wenn man es bei sehr hohen Tönen anwendet; aber es verändert seinen Charakter je nach den Harmonien, unter die es gesetzt wird. So ist das berühmte Pizzikato-A der Freischützouvertüre nur durch den Reflex des verminderten Septimenakkords (fis—a—c—es), dessen erste Umkehrung es auf dem schlechten Taktteil markiert, so unheimlich drohend und satanisch im Ausdruck. Würde dies Pizzikato-A in derselben halben Tonstärke, wie in vorliegendem Fall, aber als Dur-Tonika oder Dominante genommen, so würde es nichts Seltsames mehr haben.*)

Die Sordinen wendet man auf den Kontrabässen wie auf den andern Streichinstrumenten an, aber die Wirkung, die sie hier hervorbringen, ist nicht sehr charakteristisch; sie schwächen den Klang der Kontrabässe nur ein wenig und machen ihn düstrer und matter.

---

befinden. Die untern Tasten werden von den Fingern gegriffen, wodurch dann die obern auf die Saiten drücken. Dies ergibt die Kontratöne Cis, D, Dis, E. Durch einen Hebeldruck kann die E-Taste festgestellt werden, und unterscheidet sich dann die vierte Saite in nichts von der gewöhnlichen E-Saite. Die E-Taste bleibt festgestellt, solange die Kontratöne nicht gebraucht werden. Durch einen Fingerdruck, der die Feststellung aufhebt, ist die E-Saite in eine C-Saite verwandelt und die Kontratöne stehen zur Verfügung. Diese Einrichtung kann an jedem Instrument angebracht werden und sind die Kosten unbedeutend.

*) Siehe die Partitur des Freischütz, Edition Peters, Seite 18.

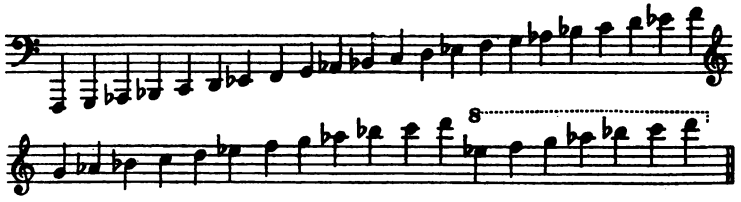
Der Virtuose Langlois, ein piemontesischer Künstler, der sich in Paris vor etwa fünfzehn Jahren hören ließ, preßte die hohe Saite des Kontrabasses zwischen den Daumen und Zeigefinger der linken Hand, anstatt sie auf das Griffbrett niederzudrücken, und stieg so bis nahe an den Steg hinunter: durch dies Verfahren erhielt er sehr merkwürdige hohe Töne von unglaublicher Stärke. Wenn es notwendig wäre, einen starken Frauenschrei im Orchester wiederzugeben, so könnte ihn kein Instrument besser ausstoßen als die auf solche Art behandelten Kontrabässe. Ich bezweifle, daß unsere Künstler die Art Langlois', die hohen Kontrabaßtöne hervorzubringen, kennen, sie würden sich aber leicht und in kurzer Zeit mit ihr vertraut machen können.

Instrumente, deren Saiten gezupft werden.

Die Harfe.

Dieses Instrument ist seinem Wesen nach antichromatisch, das heißt, die Halbtonfolgen sind ihm beinahe ganz versagt. Den Grund davon werden wir sogleich angeben.

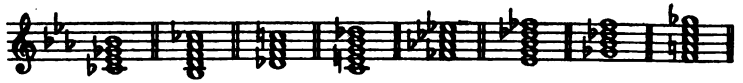
Der Umfang der Harfe betrug früher nur fünf Oktaven und eine Sexte.



Wie man sieht, gehört diese Tonleiter in die Tonart Es, und in der Tat wurden alle Harfen in dieser Tonart gestimmt, bis der geschickte Instrumentenmacher Erard*) in dem Bestreben, den Nachteilen dieses Systems abzuhelfen, den Mechanismus ersann, der sie beseitigte, und für die Harfe die Stimmung in Cesdur vorschlug, die heute fast alle Harfenisten angenommen haben.

*) Sébastien Erard, berühmter Klavier- und Harfenbauer, geb. 1752 zu Straßburg, gest. 1831 zu Passy. Die Konstruktion der nachher erwähnten Doppelpedalharfe erfolgte 1811.

Die chromatiſchen Intervalle laſſen ſich auf der alten Harfe*) nur mittels ſieben Pedalen erzielen, die der Spieler mit dem Fuße in Bewegung ſetzt und *eines nach dem andern* feſtſtellen kann: jedes von ihnen erhöht die Note, auf die ſein Mechanismus zur Anwendung kommt, um einen halben Ton, aber nicht bloß in einer Oktave, ſondern in *allen* Oktaven der Tonleiter. So kann das Fis-Pedal nicht ein F höher ſtimmen, ohne zugleich die andern F im ganzen Umfang der Tonleiter höher zu ſtimmen. Daraus ergibt ſich zunächſt, daß jede chromatiſche Tonleiter (außer etwa in ſehr langſamer Bewegung), jede chromatiſch fortſchreitende oder verſchiedenen Tonarten angehörende Akkordfolge und die meiſten Verzierungen, die Vorſchläge in halben Tönen oder kleine chromatiſche Noten enthalten, unausführbar oder im Ausnahmefall überaus ſchwierig und von miſerabler Wirkung ſind. Vier große Septimenakkorde und vier kleine Nonenakkorde ſind auf der Harfe in Es ſogar gänzlich unmöglich, ſo daß man ſie aus ihrem harmoniſchen Repertoire ſtreichen muß; es ſind die folgenden:



Wie der Augenſchein lehrt, iſt jeder Akkord, in dem Ces zu gleicher Zeit mit B erklingen ſoll, unmöglich; denn da die Harfe in Es ſteht und da die Pedale jede Saite nur um einen Halbton erhöhen, ſo läßt ſich das Ces nur mittels des H-Pedals hervorbringen, welches ſeinerſeits ſogleich alle B der Tonleiter aufhebt. Ebenſo iſt es mit dem Des, das durch die Erhöhung des C, und mit dem Ges, das durch die Erhöhung des F entſteht.

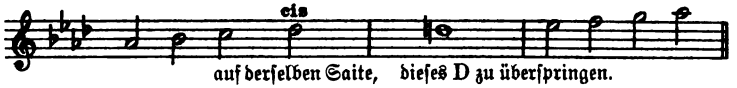
Da der Pedalmechanismus der Harfe in Es nur die drei erniedrigten Töne (B, Es, As) auf ihre urſprüngliche Stufe zurückverſetzen und nur vier andere Töne (F, C, G, D) erhöhen kann, ſo ergibt ſich, daß man auf dieſem Inſtrument nur in acht Tonarten ſpielen kann, nämlich in Es, B, F, C, G, D, A und E.

Die andern B-Tonarten laſſen ſich nur durch enharmoniſche Verwechſlung ermöglichen, indem man ein oder mehrere Pedale in

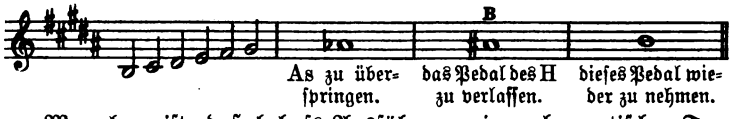
---

* Die heute gänzlich außer Gebrauch iſt.

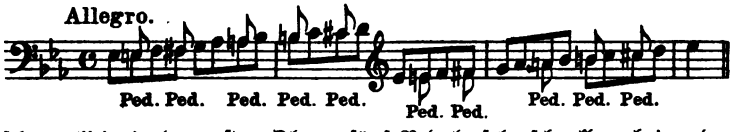
Bewegung setzt und sogleich wieder zurückstellt. In As dur z. B. ist das Des nichts anderes als das enharmonisch verwechselte Cis und der Spieler muß das Cis-Pedal, gleich nachdem er es in Bewegung gesetzt hat, wieder zurückstellen, weil er sonst das C, die große Terz der Haupttonart, nicht bringen könnte; außerdem muß er, diatonisch aufwärtssteigend, eine Saite (D) überspringen, was so unbequem ist, daß man derartige Tonleitern in der Praxis als unausführbar betrachten kann:



Diese Unbequemlichkeit und Schwierigkeit verdoppelt sich in Des und Ges, Tonarten, die mit Ausnahme einiger weniger Akkorde beinahe unmöglich sind. Die Tonart Ges bietet ebenso wie Ces noch eine neue Schwierigkeit, indem sie den Spieler nötigt, tatsächlich einen Teil der Töne ihrer Skala zu transponieren: er muß die Fis-Saite anschlagen, wenn in seiner Stimme Ges steht, die H-Saite, wenn Ces, und die Cis-Saite, wenn Des steht. Die Tonart Ces wird leichter, wenn man sie in ihrer andern Form, als H, notiert, aber da hier alle Pedale in Bewegung gesetzt werden, so hat man bei dieser Tonleiter, ebenso wie bei der in As, mit der fatalen Schwierigkeit zu kämpfen, daß man eine Saite überspringen und ein Pedal in Bewegung und sofort wieder zurückstellen muß, da der Leitton (enharmonisch) und die Tonika sich auf derselben Saite befinden:



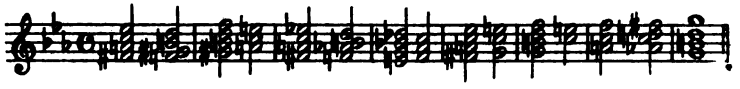
Man begreift, daß behufs Ausführung einer chromatischen Tonleiter von zwei Oktaven Umfang wie diese:



schon allein in der ersten Oktave fünf Pedale sehr schnell nacheinander in Bewegung gesetzt werden müssen; daß man sie auch alle ebenso

ſchleunig wieder zurückſtellen muß, um die durch ſie erhöhten Noten auf ihre urſprüngliche Stufe zurückzuverſetzen, auf der ſie nun eine Oktave höher wiederkehren, und daß man ſie noch einmal in Bewegung ſetzen muß, wie es in der erſten Oktave geſchehen war. Eine derartige Tonleiter iſt daher ſelbſt in ſehr gemäßigter Bewegung auf allen Harfen unmöglich.

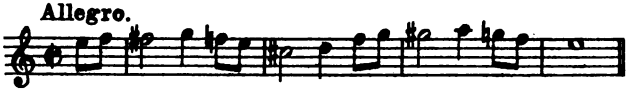
Wenn es ſich um eine verſchiedenen Tonarten angehörende Akkordfolge handelt, ſo ſpringt die Unausführbarkeit noch mehr in die Augen; denn in dieſem Fall hätte man ja zu gleicher Zeit und nacheinander mehrere Pedale zu nehmen:



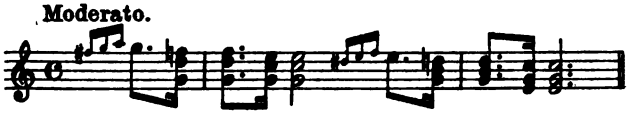
Von den Vorſchlägen und Verzierungen, die chromatiſche Tonfolgen enthalten, laſſen ſich einige in der Tat wohl oder übel ausführen, zum größten Teil aber ſind ſie, wie geſagt, nicht verwendbar, und diejenigen, welche man unter die Ausnahmen rechnen kann, machen eine recht ſchwache Wirkung, weil die Bewegung des vorwärts- und im ſelben Augenblicke wieder zurückgeſtellten Pedals den Klang der Saite beeinträchtigt:

möglich:

möglich:



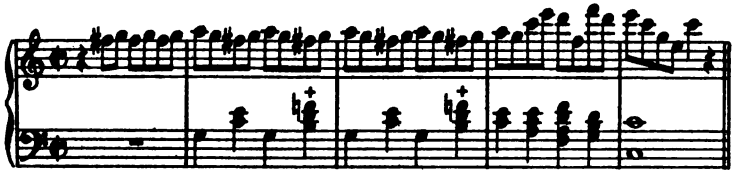
beſſer:



Dagegen iſt das nächſte Beiſpiel und alle die, welche in derſelben Weiſe mehrere Halbtöne in geringer Entfernung und in lebhafter Bewegung aufeinanderfolgen laſſen, beinahe unmöglich:

Weiter ist nun zu sagen, daß man die Harfe, wie man sie mit beiden Händen spielt, so auch auf zwei Systemen notiert. Das untere System steht gewöhnlich im F-Schlüssel und das obere System im G-Schlüssel; wenn aber die Baßnoten hoch hinauf- und die Diskantnoten tief hinabsteigen, so können auch beide Schlüssel auf jedem der Systeme verwendet werden.

Durch diese Anordnung vermehrt sich auf der Harfe in Es, wie man sehen wird, noch die Zahl der unausführbaren Akkorde; denn irgend eine Stelle kann für die rechte Hand leicht sein und doch unmöglich werden, wenn die linke Hand dazu gewisse Begleitungsnoten hören lassen will, die sich in der Melodie durch ein Pedal erhöht finden, während sie für die Harmonie nur auf ihrer ursprünglichen Tonstufe zulässig sind.



Die beiden mit einem Kreuz bezeichneten Akkorde lassen sich nicht spielen, da sie ein F enthalten, während der Diskant zu gleicher Zeit dessen chromatische Erhöhung bringt. Man muß daher in solchen Fällen die Note, die sich in zweifacher Form zeigt, in der einen oder der andern Stimme fortlassen. In obigem Beispiel tut man besser, den Akkord der linken Hand lückenhaft zu lassen und das F zu streichen.

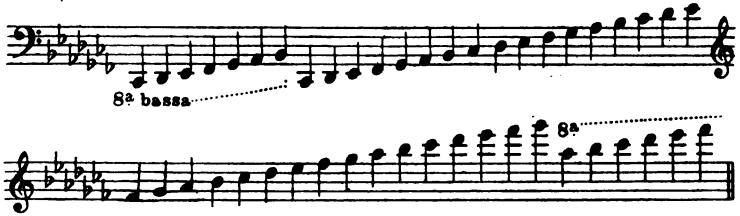
Soll eine schon von andern Instrumenten gespielte Melodie durch die Harfe aufgenommen werden und enthält sie unmögliche oder auch nur gefährliche chromatische Stellen, so muß sie geschickt umgeändert werden, wobei man einen oder mehrere von den alterierten Tönen durch andere ersetzt, die man der Harmonie entnimmt. Dementsprechend durfte der Verfasser folgende Melodie der Harfe nicht so geben, wie sie kurz vorher die Violinen ausgeführt hatten,

ſondern mußte ſie ſo ſchreiben:

Die Natur der Harfenmechanik ließ es angezeigt erſcheinen, auf dieſe Weiſe die vier aufeinanderfolgenden Halbtöne des dritten Taktes zum Opfer zu bringen.

Die ſoeben angeführten ſchweren Unannehmlichkeiten gaben Herrn Erard vor einigen Jahren den Anſtoß, den Mechanismus der ſogenannten Doppelpedalharfe (à double mouvement) zu erſinnen. Im folgenden ſei erklärt, worin er beſteht und wieſo es der Harfe durch ihn möglich wird, wenn nicht chromatiſche Fortſchreitungen zu machen, ſo doch wenigſtens in allen Tonarten zu ſpielen und alle Akkorde anzuſchlagen oder zu arpeggieren.**)

Die Doppelpedalharfe iſt in Ces geſtimmt und hat einen Umfang von ſechs Oktaven und einer Quart.



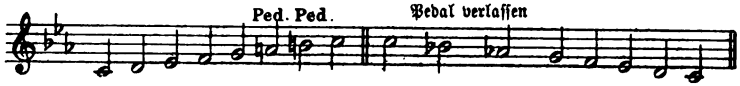
Die ſieben Pedale, mit denen ſie verſehen iſt, ſind ſo eingerichtet, daß der Spieler mittels eines jeden von ihnen die Saite nach Belieben um einen ganzen oder nur um einen halben Ton höher ſtimmen kann. Setzt man alſo nacheinander die ſieben Pedale für den halben Ton in Bewegung, ſo wird die Harfe von Ces nach Ges, von Des, As, Es, B, F und endlich nach C umgeſtimmt. Erhöht man jetzt jede Saite mittels der zweiten Pedalverſchiebung nochmals um einen halben Ton, ſo finden ſich die ſieben

*) Siehe Berlioz Phantaſtiſche Symphonie, Partiturausgabe Breitkopf & Härtel, Seite 47.

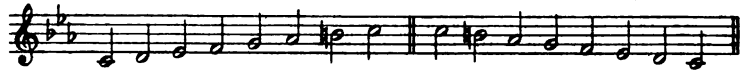
**) Schöne Harfen werden jetzt von Lyon & Healy in Chicago gebaut. Sie zeichnen ſich durch eine ſehr exakte und dauerhafte Mechanik aus, die außerdem weniger kompliziert iſt wie die der Erard-Harfen. Ferner überraſchen dieſe Inſtrumente durch Größe des Tons, ſo daß man auf ihnen einen geſangvolleren Vortrag erzielen kann, als dies bisher möglich war.

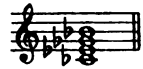
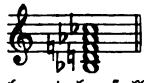
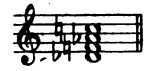
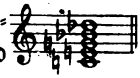
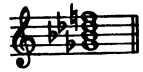
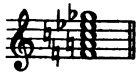
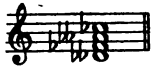
Noten der C durtonleiter sämtlich mit einem Kreuz versehen, da die sieben Pedale die Töne fis, cis, gis, dis, ais, eis und his hervorbringen, somit der Harfe die Tonarten G, D, A, E, H, Fis und Cis geben.

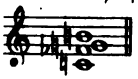
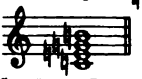
Wie man sieht, sind also dieser Harfe alle Tonarten zugänglich; die Molltonleitern jedoch können bei festliegendem Pedal nur dann ausgeführt werden, wenn man sie aufwärts ebenso nimmt wie abwärts, also ohne dem die 6. und 7. Stufe betreffenden Brauche zu folgen; im entgegengesetzten Falle müßte man noch zwei Pedale in Bewegung setzen und wieder zurückstellen.

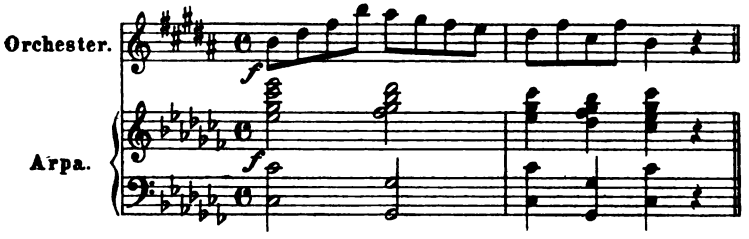


Nimmt man aber die 6. und 7. Stufe ständig im Abstand einer übermäßigen Sekunde, so läßt sich die Molltonleiter mit festliegenden, nicht zu verschiebenden Pedalen ausführen, ein Vorteil, beträchtlich genug, um dieser Tonleiter den Vorzug zu geben.



Die der Harfe in Es versagten Akkorde sind, wie wir gleich sehen werden, durch die doppelte Pedalverschiebung möglich. Nichts ist leichter, als diesen Akkord  herauszubringen, denn seine vier Noten sind in der Tonleiter der Harfe in Ces enthalten. Der Akkord  erfordert nur die Anwendung der beiden Pedale für den Halbton (d, f); der Akkord  verlangt ebenfalls nur zwei Halbtonpedale (f, c); der Akkord  drei (c, e, g); der Akkord  nur eins (f) und der Akkord  drei (f, a, c). Alles das läßt sich ohne Schwierigkeit machen. Selbst der Akkord, der zu gleicher Zeit das natürliche und das erniedrigte c darzustellen scheint, ist gleichfalls ausführbar:  Das doppelt erniedrigte d (oder natürliche c) läßt sich mittels des Pedals ausführen, welches ces um einen Halbton erhöht, und das ces erzielt man durch das Pedal, welches das b einen halben Ton höher stimmt; das doppelt erniedrigte a entsteht durch Erhöhung des ges um einen

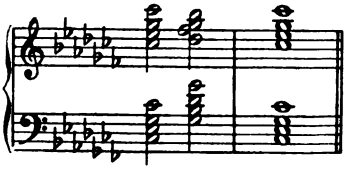
Halbton, und das fes hat kein Pedal nötig, da es in der Skala der Harfe in Ces vorhanden ist. Dieser Akkord, so wie ich ihn geschrieben habe, würde also in folgen-  woraus folgt, der seltsamer Gestalt ausgeführt werden  daß man besser täte, ihn in C dur zu schreiben, wo Wenn man in einem er dann folgendermaßen aussieht: für die übrigen Instrumente in H dur notierten Orchestersatze Doppelpedalharfen zu verwenden hat, so ist es für den Klang und die Bequemlichkeit der Ausführung unvergleichlich besser, die Harfen in ihren Normalton, also nach Ces zu transponieren:



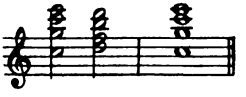
Beim Niederschreiben der Harfenstimmen sollten die Komponisten dafür Sorge tragen, den Spieler ein wenig vorher zu benachrichtigen, welche Verschiebung er demnächst vorzunehmen oder welches Pedal er in Bewegung zu setzen hat, indem sie einige Takte vor die Modulationsstelle folgende Bemerkung hinschreiben: „Man bereite Gis vor, man setze das Pedal für C in Bewegung“ usw.

Nachdem wir die Natur der Harfe dargelegt haben, wollen wir nun von ihrem Fingersatz reden, den viele Komponisten zu Unrecht mit dem des Klaviers verwechseln, der ihm keineswegs gleicht.

Man kann mit jeder Hand vierstimmige Akkorde anschlagen, wenn die beiden Außenstimmen nicht weiter als eine Oktave auseinanderliegen:

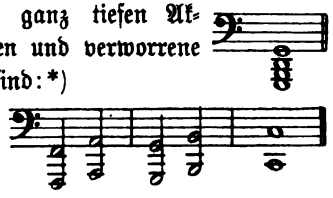


Infolge der großen Spannung zwischen Daumen und kleinem Finger kann man wohl auch Dezimenakkorde herausbringen und daher Akkorde spielen wie die nachstehenden:



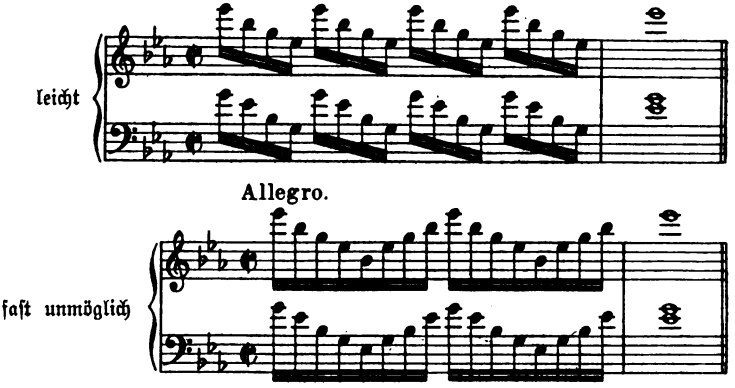
Aber diese Lage ist nicht so bequem, nicht so natürlich, und klingt folglich auch nicht so gut, da die einzelnen Finger die Saiten nicht mit derselben Kraft anschlagen können wie in der gewöhnlichen Lage.

Nebenbei sei bemerkt, daß die ganz tiefen Akkorde der Harfe, weil sie nicht klingen und verworrene Harmonien erzeugen, zu vermeiden sind:*)



Diese tiefen Töne eignen sich nur dazu, eine Baßstimme in der untern Oktave zu verdoppeln.

Ganz und gar in der Natur der Harfe begründet liegt die Ausführung auf- oder absteigender gebrochener Akkorde; nach ihrem italienischen Namen arpa werden diese harmonischen Figurationen Arpeggien genannt. Im allgemeinen dürfen sie aber den Umfang einer Oktave nicht überschreiten, namentlich bei lebhafter Bewegung; andernfalls würden sie einen Lagenwechsel benötigen, und dieser ist außerordentlich schwierig.



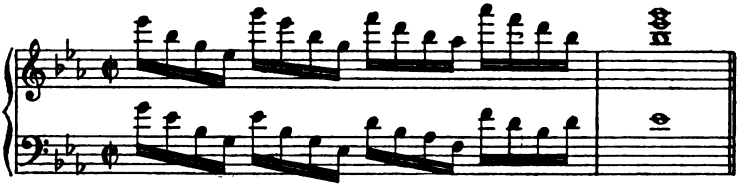
Über den Umfang einer Oktave hinaus darf ein Ton nur beim Abschluß einer Stelle verwendet werden:

---

*) Der Herausgeber glaubt die Erfahrung gemacht zu haben, daß Akkorde in der tiefsten Lage der Harfe auf guten Instrumenten, namentlich in Verbindung mit tiefen Bläserakkorden oder Harmonien, die geteilte Kontrabässe, Violoncellos und Bratschen in tiefer Lage hervorbringen, doch von schöner, geheimnisvoll-dunkler Wirkung sind.

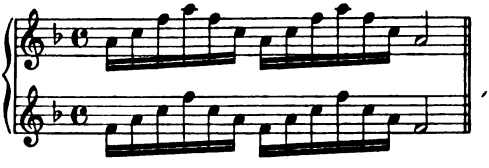
gut

Dieſes Beiſpiel iſt ſehr leicht, weil man beim Lagenwechſel von unten nach oben nicht den hier kaum verwendbaren kleinen Finger zu benutzen oder mit ihm zwei aufeinanderfolgende Noten auszuführen braucht:

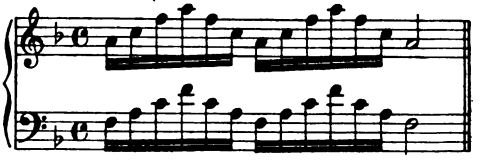


Im allgemeinen muß man darauf acht haben, die beiden Hände nicht zu nahe aneinanderzurücken, ſie vielmehr im Abſtand einer Oktave oder wenigſtens einer Sexte zu halten, weil ſie ſich ſonſt gegenſeitig ſtören würden.

Wenn ferner die beiden Hände mit den Arpeggien eines Akkordes im Abſtand einer Terz ineinandergreifen, ſo, daß ein Finger der einen Hand die Saite in dem Moment ergreift, wo der der andern Hand ſie eben verlaſſen hat, ſo ergibt ſich mit Notwendigkeit, daß die Saite nicht Zeit hat, zu vibrieren, daß der Ton alſo in der Geburt erſtickt wird. Sehr ſchlecht:



Dasſelbe ſehr gut wegen des größeren Abſtandes der Hände:

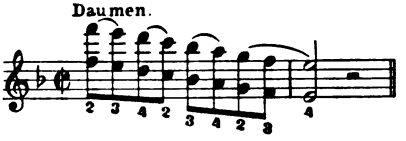


Alle Tonfolgen, bei welchen ein und derſelbe Finger ſprungweis von einer Saite zur andern gehen muß, können nur in ſehr gemäßigter Bewegung geſchrieben werden.

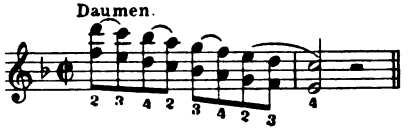
Will man eine diatoniſche Folge von Oktaven ſchnell hintereinander erzielen, ſo muß man ſie in der Regel für beide Hände

ſchreiben. Dasſelbe iſt mit Sextenfolgen der Fall. Dieſe ſind indeſſen, ebenſo wie Tonleitern in Terzen, für eine Hand allein ausführbar, jedoch nur in abſteigender Folge, wo dann der Daumen von einer Note zur andern gleitend die obere Reihe übernimmt, während die drei andern Finger die untere ausführen.

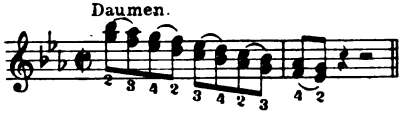
Dieſes Beiſpiel iſt wegen der notwendigen Spannung zwiſchen dem Daumen und den anderen Fingern ſchwierig:



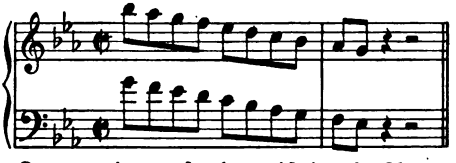
Ein anderes Beiſpiel, das nicht ſo ſchwierig iſt:



Noch ein anderes Beiſpiel, das ebenfalls leichter iſt:

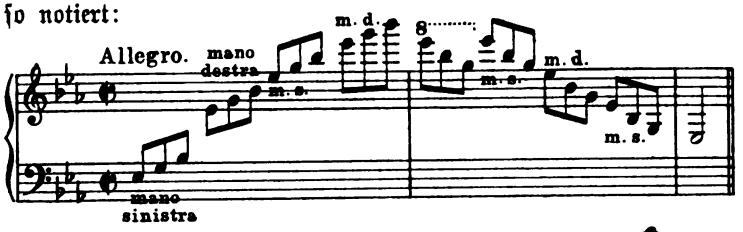


Dieſe Terztonleitern bilden eine Ausnahme von dem, was wir oben über das Auseinanderhalten der Stimmen geſagt haben: ſie ſind für beide Hände ausführbar, weil bei diatoniſcher Fortſchreitung der Nachteil, daß eine ſoeben angeſchlagene Saite gleich darauf von einem andern Finger berührt wird, lange nicht ſo beträchtlich iſt, weil durch die diatoniſche Zwiſchennote der Saite etwas mehr Zeit zum Ausſchwingen gelaſſen wird. Noch beſſer iſt es jedoch, entweder dieſe Terzenfolgen für zwei Harfen zu ſchreiben und der einen die obere, der andern die untere Stimme zu geben, oder wenn man nur eine Harfe hat und doch viel Ton erzielen will, die Stimmen um eine Oktave auseinanderzulegen und dann Dezimenfolgen zu ſchreiben:

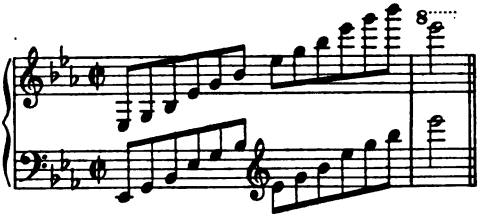


Will man in ſchnellem Tempo eine auf- oder abſteigende Arpeggie, die den Umfang einer Oktave überſchreitet, zu Gehör bringen, ſo muß man ſie nicht in zwei Stimmen ſchreiben, ſondern ſo zerlegen, daß die eine Hand ein Bruchſtück ausführt, während die

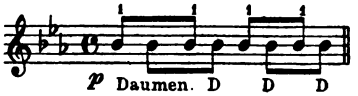
andere die Lage wechſelt, und umgekehrt. Die Stelle wird dann ſo notiert:



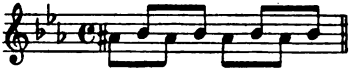
In Oktavenverdoppelung wäre ſie in lebhaftem Tempo unausführbar; in langſamem Tempo iſt ſie jedoch möglich:



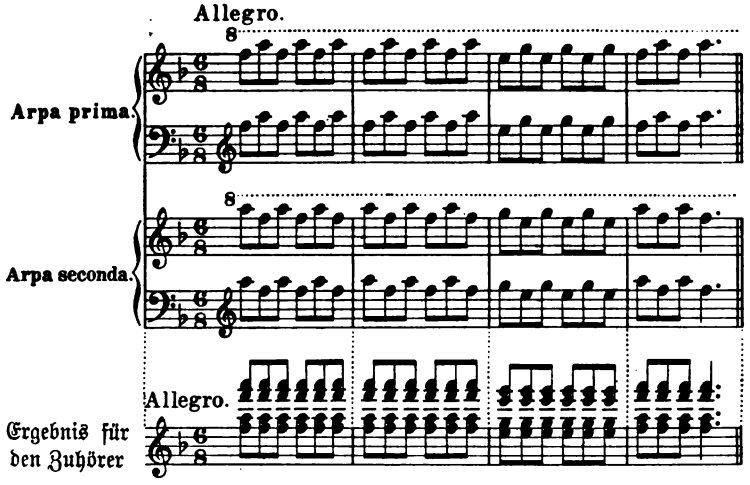
Der Triller exiſtiert auf der Harfe, iſt aber nur auf den hohen Tönen erträglich. Die hämmernde Wiederholung (martellement, ital. martellato) ein und desſelben Tons war auf den alten Harfen wegen des kleinen knirſchenden



einer Begleiterſcheinung des die Vibration der Geräuſches, Saite unterbrechenden Fingerwechſels, unangenehm und ſchwierig, klingt aber auf den neuen gut, weil man mittels der doppelten Pedalverſchiebung die nächſte tiefere Saite um einen Ton erhöhen und das Martellato nun auf zwei im Uniſono geſtimmten Saiten ausführen kann:



Das Martellato in zwei oder vier Stimmen, das im Orcheſter bisweilen gute Dienſte leiſtet, kann man noch auf eine andere, einfachere Weiſe erzielen, wenn man zwei oder mehr Harfen verwendet und ſie dieſe Akkordintervalle kreuzweiſe ausführen läßt. Das bereitet gar keine Schwierigkeiten und hat genau die beabſichtigte Wirkung:

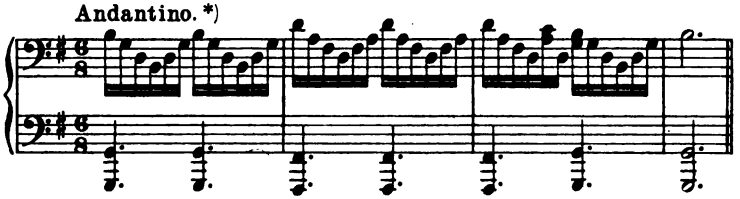


Die Klangwirkung der Harfen, wenn es sich nicht um intime, aus nächster Nähe zu hörende Musik im Salon handelt, ist desto besser, je zahlreicher sie vertreten sind. Dann klingen ihre Töne, Akkorde und Arpeggien außerordentlich glänzend und tragen über Chor und Orchester hinweg. Nichts stimmt besser zu dem Phantasiebild poesievoller Feste oder prachtvoller religiöser Zeremonien, als der Klang einer großen Menge von sinnreich verwendeten Harfen. Auch einzeln oder in Gruppen zu zweien, dreien oder vieren wirken sie sehr gut, sei es nun im Verein mit dem Orchester oder als Begleitung von Solostimmen oder -instrumenten.

Von allen bekannten Klangfarben mischt sich am besten mit ihnen merkwürdigerweise die des Horns, der Posaunen und der Metallinstrumente überhaupt. Die tieferen Saiten (mit Ausnahme der matten und dumpfen Saiten der ganz tiefen Lage), deren Ton so umschleiert, geheimnisvoll und schön ist, sind bisher mit Unrecht fast nur zu Begleitungsbässen der linken Hand benutzt worden. Es ist ja wahr, den Harfenisten liegt wenig daran, ganze Stücke hindurch in diesen Oktaven zu spielen; denn sie liegen so weit ab vom Körper des Spielers, daß dieser gezwungen ist, sich beim Ausstrecken der Arme nach vorn zu neigen und so längere oder kürzere Zeit in einer unbequemen Stellung zu verharren; aber

dieſer Grund konnte für die Komponiſten wenig ins Gewicht fallen. Der wahre Grund iſt, daß ſie noch gar nicht daran gedacht haben, ſpeziell von dieſer Klangfarbe Vorteil zu ziehen.

Beiſpiel für ſchöne, ſanfte Klangwirkung in den tiefen Saiten:



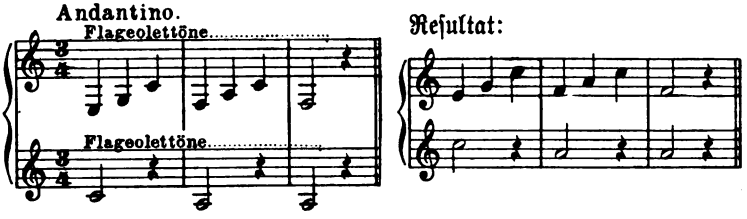
Die Saiten der allerhöchſten Oktave haben einen feinen, kriſtallhellen, herrlich friſchen Klang, der ſie zur Wiedergabe zauberiſch anmutiger Phantaſiebilder geeignet macht und ſie befähigt, uns die ſüßeſten Geheimniſſe holder Melodien ins Ohr zu flüſtern; immer jedoch vorausgeſetzt, daß der Spieler ſie nicht gewaltſam anſchlägt, denn in dieſem Fall geben ſie einen trockenen harten Klang, ebenſo unangenehm und beleidigend für die Ohren, wie der eines zerbrechenden Glaſes.

Die Flageolettöne der Harfe, und namentlich mehrerer Harfen im Einklang, haben noch viel mehr Zauber.

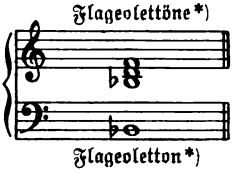
Die Soliſten verwenden ſie oft in den Kadenzen ihrer Phantaſien, Variationen und Konzerte. Aber nichts vergleicht ſich dem Klangreiz dieſer geheimnisvollen Töne, wenn ſie ſich mit Flöten- und Klarinettenakkorden der mittleren Lage vereinigen; es iſt wirklich ſeltſam, daß erſt ein einziges Mal — und zwar vor kaum drei Jahren — auf die Verwandtſchaft dieſer Klangfarben und der Poeſie, welche in ihrer Verbindung liegt, aufmerkſam gemacht worden iſt. (Siehe Beiſpiel Nr. 2 der Violin-Flageolettöne, in dem man gleichzeitig auch ſolche der Harfen angewandt findet.)

Die beſten Flageolettöne und beinahe die einzigen auf der Harfe verwendbaren erhält man, wenn man mit dem untern fleiſchigen Teil der Hand die Mitte der Saite leicht berührt und ſie mit dem Daumen und den beiden erſten Fingern derſelben Hand zupft; dadurch erzielt man die obere Oktave des eigentlichen Tons. Man kann auch mit beiden Händen zugleich Flageolettöne erzeugen:

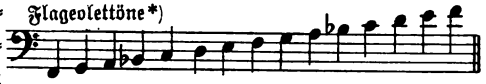
*) Siehe Berlioz „Romeo und Julie“ Partiturausgabe Breitkopf & Härtel Seite 28—29.



Es ist sogar möglich, mit ein und derselben Hand zwei oder drei Flageolettöne zugleich hervorzubringen, aber dann erscheint es geraten, der andern Hand nur eine einzige Note zu geben:



Nicht alle Saiten der Harfe sind für Flageolettöne geeignet; zu diesem Zweck darf man vielmehr nur die beiden vorletzten Oktaven der tiefen Lage benutzen; nur deren Saiten sind lang genug, um die Teilung in der Mitte (durch leichte Berührung der Hand) vertragen zu können, und haben soviel Spannung, daß die Flageolettöne klar herauskommen:



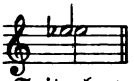
Falls der Gang der Komposition und der Plan der Instrumentation den plötzlichen Übergang einer Harfenstimme von einer Tonart in eine sehr entfernte andere erfordert (z. B. von Es nach E), so kann man diesen Übergang nicht auf demselben Instrument vollziehen; in diesem Fall muß man eine andere Harfe in der Stimmung der Kreuztonart bereithalten, die die Stimme der in der B tonart stehenden sogleich fortsetzen kann. Ist jedoch der Übergang kein plötzlicher, und hat man nur einen Harfenisten zur Verfügung, so muß der Komponist dem Ausführenden eine hinlängliche Anzahl Pausen geben, damit dieser Zeit hat, alle zur Modulation notwendigen Pedale einzuhaken. Sind mehrere Harfen vorhanden und werden diese als integrierende Stimmen des Orchesters und nicht als Begleitstimmen für ein Gesangs- oder Instrumentalsolo behandelt, so teilt man sie gewöhnlich in erste und zweite und schreibt sie in getrennten Stimmen, was ihre Klangwirkung sehr bereichert. Eine größere Anzahl verschiedener Harfenstimmen kann zweifellos durchaus ihre

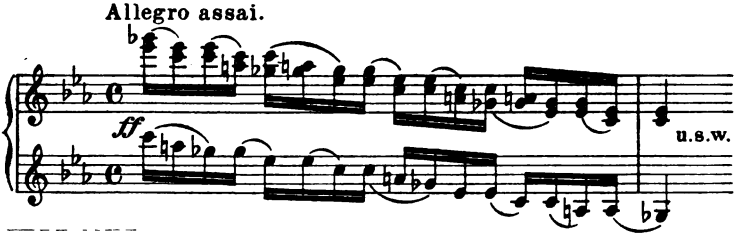
*) Klangwirkung natürlich eine Oktave höher.

Berechtigung haben; wie wir soeben gesehen haben, ist sie sogar unerläßlich, wenn ohne Unterbrechung des Harfenspiels eine plötzliche Verschiebung der Tonart möglich gemacht werden soll.*)

Die Basreliefs von Theben, auf denen sich eine genaue Darstellung der antiken Harfen befindet, beweisen, daß diese keine Pedale hatten, folglich auch niemals modulierten.

Die nicht minder antiken, welche noch in unsern Tagen die gallischen und irischen Barden benutzen, haben mehrere Reihen Saiten; zweifellos wird ihnen durch diese Anordnung der chromatische Stil und die Modulation mehr oder weniger zugänglich gemacht.

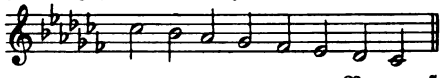
Ich habe oben bei Besprechung der hämmernden Wiederholung eines Tons (martellato) auf den Vorzug hingewiesen, den die neuen Harfen dadurch besitzen, daß sie mittels der doppelten Pedalverschiebung zwei Saiten auf ein und denselben Ton stimmen können, wodurch z. B. das eine dieser beiden Ces durch die Ces-Saite und das andere durch die um einen Halbton erhöhte B-Saite  das eine Es durch die Es-Saite und oder in diesem Falle das andere durch die um zwei Halbtöne erhöhte Des-Saite hervorgebracht wird. Man glaubt es kaum, welche Hilfsquellen die großen Harfenisten der Gegenwart sich mittels dieser Doppelsaiten zu erschließen wissen, die sie Synonyme nennen. Parish Alvars,**) vielleicht der phänomenalste Harfenvirtuose, den man je gehört hat, führt Passagen und Arpeggien aus, die auf den ersten Blick absolut unmöglich scheinen, deren ganze Schwierigkeit aber doch nur im sinnvollen Gebrauch der Pedale besteht. Er spielt z. B. mit außerordentlicher Geschwindigkeit Passagen wie die folgende:



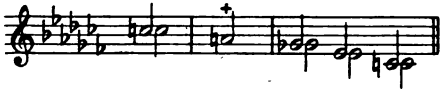
*) Diese Ausführungen sind sehr beherzigenswert. Manche Komponisten kümmern sich nämlich nicht um die Natur der Harfe, sondern schreiben für sie

**) geb. 1808 zu West Feymouth in England, gest. 1849 zu Wien

Man begreift, wie leicht eine ſolche Paſſage iſt, wenn man in Betracht zieht, daß der Künſtler nur mit drei Fingern von der Höhe nach der Tiefe über die Saiten der Harfe zu gleiten hat, und zwar ohne Rückſicht auf den Fingerſatz, und ſo ſchnell als er will; denn mittels der Synonyme findet ſich das Inſtrument ausſchließlich auf eine Folge von kleinen Terzen abgeſtimmt, die zuſammen den verminderten Septimenakkord ergeben, und anſtatt:



zur Tonleiter zu haben, hat es folgende:



Nur muß man auf das A acht geben, das nicht verdoppelt und folglich auch nicht ſogleich wieder angeſchlagen werden kann. In der Tat iſt es nicht möglich, vier Synonyme auf einmal zu erzielen, da die Tonleiter eben nur aus ſieben Tönen beſteht, vier Synonyme aber acht Saiten vorausſetzen würden. Im übrigen wollen wir bemerken, daß ſich das A nur auf einer Saite (der As-Saite) erzielen läßt, auf der nächſten tiefern Saite (der Ges-Saite) jedoch nicht möglich iſt, da die beiden Pedalverſchiebungen dieſe nur um zwei Halbtöne erhöhen, ſie alſo nur bis zum As hinaufſtimmen. Dieſer Unannehmlichkeit begegnet man noch auf zwei andern Saiten: auf Ces und Fes.

Es fehlen der Harfe alſo gegenwärtig drei Synonyme, D, C und A; aber dieſer Mangel — denn ein empfindlicher Mangel iſt es in der Tat — würde verſchwinden, wenn die Inſtrumentenmacher, wie Pariſh Alvars vorſchlägt, für die Pedale der drei Töne Ces, Fes und Ges eine dritte Verſchiebung anbringen wollten, durch welche die fraglichen Saiten um drei Halbtöne höher geſtimmt würden.

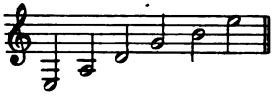
Es wäre ſehr unrecht von Herrn Erard, wenn er eine ſolche Lücke in der Harfenkonſtruktion fortbeſtehen ließe, und es wäre eines ſo geſchickten Inſtrumentenbauers würdig, dieſe Lücke als erſter auszufüllen.

Akkordfolgen und Modulationen, die entweder gar nicht oder nur unvollkommen auszuführen ſind. Das Syſtem der doppelten Pedale iſt ſo einleuchtend, daß auch der des Harfenſpiels Unkundige mit einiger Überlegung leicht bemeſſen kann, was möglich und gut klingend iſt, oder was ſelbſt dem größten Virtuoſen korrekt herauszubringen verſagt bleiben muß.

Will man nicht alle synonymen Saiten auf einmal benutzen, so kann man natürlich auch andere Akkorde erzielen als verminderte Septimenakkorde; und die verschiedenen Kombinationen, die jeder selbst machen kann, wenn er sich von der Einwirkung der Pedale auf die Saiten genau Rechenschaft verschafft, werden sich noch bedeutend vermehren, wenn die Harfe durch dreifache Verschiebung der Pedale Ces, Fes und Ges die drei Synonyme erhält, die ihr zur Zeit noch mangeln.*)

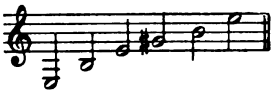
Die Gitarre.

Die Gitarre eignet sich sowohl zur Begleitung und zur Mitwirkung der Singstimme in manchen Instrumentalkompositionen zarteren Klangcharakters wie auch zum Vortrag von mehr oder weniger komplizierten mehrstimmigen Solostücken, die, von wirklichen Virtuosen ausgeführt, reizend klingen können.

Sie hat sechs Saiten, die  Manchmal in Quarten und Terzen wie wird sie auch folgt gestimmt sind. auf folgende

*) Diese Vorrichtung ist bisher nicht angebracht worden. Wohl aber ist in Paris eine von G. Lyon, Firma Pleyel, erfundene Harfe aufgetaucht, die gar keine Pedale, hingegen die sämtlichen chromatischen Töne der Tonleiter besitzt. So verlockend dies auf den ersten Augenblick erscheint, so ergeben sich doch so viele folgenreiche Nachteile, daß dieses Instrument unmöglich als eine Verbesserung der Harfe angesehen werden kann. Da eine chromatische Harfe naturgemäß fast doppelt so viel Saiten enthält wie eine diatonische, die Größe des Instruments aber in Übereinstimmung mit der durchschnittlichen Länge des menschlichen Armes stehen muß, so können die Saiten nicht in einer Fläche, sondern müssen über Kreuz gespannt sein. Nun klingt der Ton der Harfensaiten am schönsten, wenn sie in der Mitte gekniffen werden; auf der neuen Harfe muß aber stets oben- oder unterhalb gekniffen werden, da an der Mitte die Kreuzungsstellen sind, dort also die Saiten so eng beieinanderliegen, daß ein normal gebauter Finger nicht hineingreifen kann. Die Fülle und Schönheit des Tons wird dadurch beeinträchtigt. Ferner gehen der pedallosen Harfe auch zwei ganz besonders charakteristische Fähigkeiten von Haus aus ab, nämlich die Synonyme und die akkordischen und diatonischen Glissandi. Dieser Umstand allein sollte schon ausreichend sein, die alte Konstruktion, die sicher noch verbesserungsfähig ist, aufrecht zu erhalten. Die pedallose Harfe ist ein nach den Prinzipien des Klaviers, aber nicht nach denen der Harfe konstruiertes Instrument, das hoffentlich ebenso rasch verschwinden wird, wie die sog. Janko-Klaviatur, eine höchst unmusikalische scheinbare Verbesserung des Klaviers, für die z. B. auch viel Reklame gemacht wurde, bereits verschwunden ist.

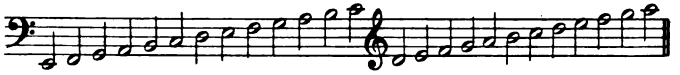
Weiſe geſtimmt, namentlich für Tonſtücke in Edur:



Die drei tiefen Saiten ſind aus Seide, die mit Silberdraht überſponnen iſt, die drei andern ſind Darmſaiten. Die Gitarre iſt ein transponierendes Inſtrument, hat einen Umfang von drei Oktaven und einer Quinte und wird im G-Schlüſſel notiert, eine Oktave höher, als ſie wirklich klingt.

den chromatiſchen Zwiſchentönen.

Klang.

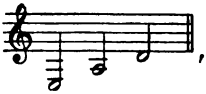


Triller mit großer und kleiner Sekunde ſind im ganzen Umfang der Tonleiter ausführbar.

Gut für Gitarre zu ſchreiben, iſt beinahe unmöglich, wenn man ſie nicht ſelbſt ſpielt. Gleichwohl ſind die Komponiſten, die ſie verwenden, meiſtens weit davon entfernt, das Inſtrument zu kennen; ſie geben ihm dann auch Dinge zu ſpielen, die wohl außerordentlich ſchwierig ſind, aber weder klingen noch irgend eine Wirkung hervorbringen.

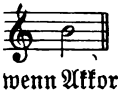
Nichtsdeſtoweniger wollen wir verſuchen, die Art und Weiſe anzugeben, wie man einfache Begleitungen für ſie ſchreibt.

Bei gewöhnlicher Lage der rechten Hand ſtützt ſich der kleine Finger auf den Körper des Inſtruments, während man den Daumen dazu benutzt, um die drei tiefen Saiten,

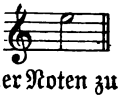


den Zeigefinger, um das G,

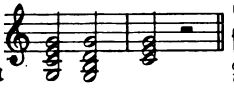
den Mittelfinger, um das H



und den Ringfinger, um das E



anzuſchlagen. Es muß daher, wenn Akkorde von mehr als vier Noten zu Gehör gebracht werden ſollen, der Daumen über eine oder zwei von den tiefen Saiten hinweggleiten, während die drei andern Finger die drei hohen Saiten direkt anſchlagen. In vierſtimmigen Akkorden greift jeder Finger nur die Saite, die für ihn beſtimmt iſt; nur wenn tiefe Akkorde wie die folgenden

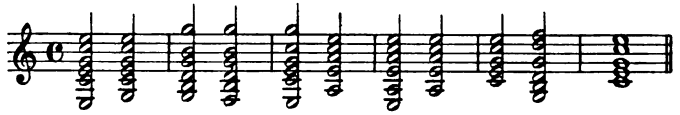


angeſchlagen werden ſollen, wechſeln die Finger die Saiten.

Da die Gitarre hauptsächlich als Harmonieinstrument in Betracht kommt, ist es sehr wichtig, daß man die Akkorde und folglich auch die Arpeggien kennt, die sie ausführen kann. Wir geben hier eine Anzahl von ihnen in verschiedenen Tonarten.

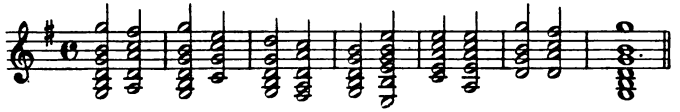
Dabei beginnen wir mit den leichtesten, denjenigen nämlich, die sich ohne Anwendung der Querlage (barrage) ausführen lassen, eines Verfahrens, wobei sich der Zeigefinger der linken Hand quer über das Griffbrett, über zwei, drei oder vier Saiten hinweg, legt und so als künstlicher Sattel dient. (Der Sattel ist bekanntlich der kleine Querbalken des Griffbretts, auf dem die Saiten ruhen und der ihren vibrationsfähigen Teil auf der einen Seite abgrenzt.)

In C.

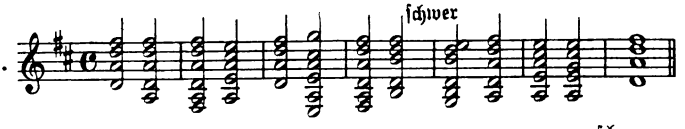


Ebenso alle Bruchstücke dieser Akkorde.

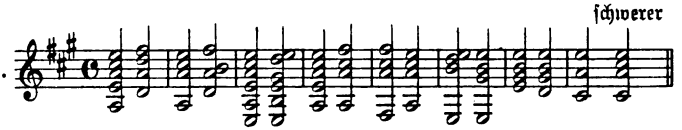
In G.



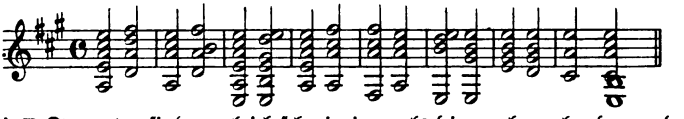
In D.



In A.

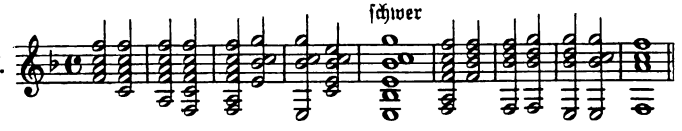


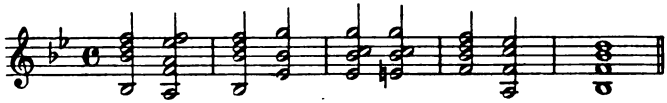
In E.



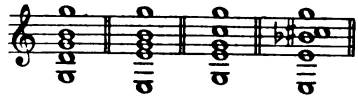
Die B-Tonarten sind ungleich schwieriger als die vorhergehenden und benötigen alle die Querlage. Ihre leichtesten Akkorde sind die folgenden:

In F.

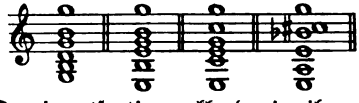


In B. 

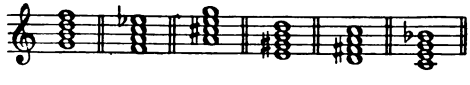
Bei keinem von diesen Akkorden darf man gleichzeitig die erste und dritte tiefe Saite ohne die zweite benutzen, weil sonst der Daumen über diese zweite Saite wegspringen müßte, um von der ersten zur dritten zu gehen.....



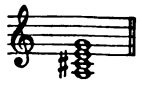
Diese Akkorde anzuschlagen ist also unmöglich; fügt man jedoch die zweite tiefe Saite hinzu, so werden sie leicht:



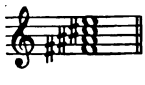
Auch muß man sich hüten, die Dominantseptimenakkorde in ihrer gewöhnlichen Lage — drei Terzen übereinander — zu schreiben, z. B.



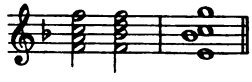
Sie sind beinahe unmöglich; der nachstehende ist schwierig, aber wegen der leeren G-Saite ausführbar:



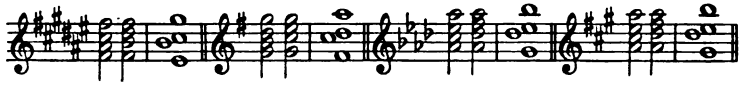
Der nachstehende ist wegen der leeren E-Saite sehr leicht und klangvoll:



Die drei folgenden Akkorde sind leicht und lassen sich in allen Tonarten gut aneinanderreihen:

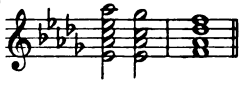


Ebenso in Fisdur, Gdur, Asdur usw.

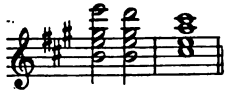


Man wird verstehen, daß diese Akkorde bisweilen auch mehr als vier Noten haben können, und zwar in den Tonarten, die die Möglichkeit bieten, eine leere tiefe Saite hinzuzufügen, z. B. in Adur, Edur, Gdur, Fdur, kurz überall, wo eine von den drei tiefen Saiten als Baß hinzutreten kann:

Die nachstehende Akkordfolge, die die Querlage auf vier Saiten erfordert, ist auf den beiden untern Dritteln des Gitarrengriffbretts ebenfalls ausführbar:

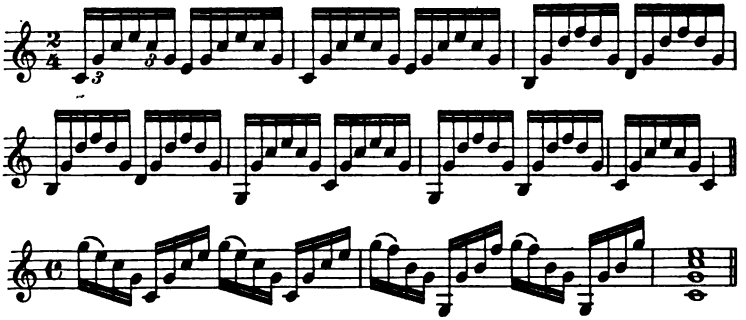


und dann weiter in Halbtönen aufsteigend bis zu:

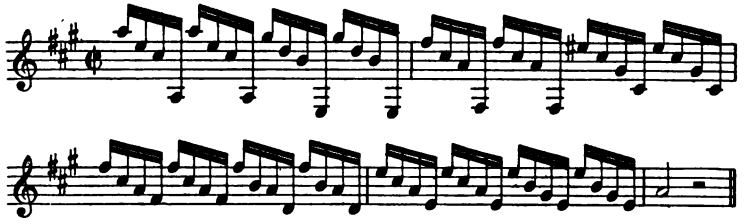


was in der Höhe den äußersten Punkt bezeichnet, wo dieser Fingersatz noch zur Anwendung kommen kann.

Die folgenden Arpeggien wirken auf der Gitarre ausgezeichnet.



In dieser letzten Arpeggie werden die beiden gebundenen hohen Noten durch Anreißen der E-Saite mit dem kleinen Finger der linken Hand ausgeführt. Arpeggien in der Richtung von oben nach unten sind ziemlich unbequem, immerhin aber sehr wohl ausführbar:

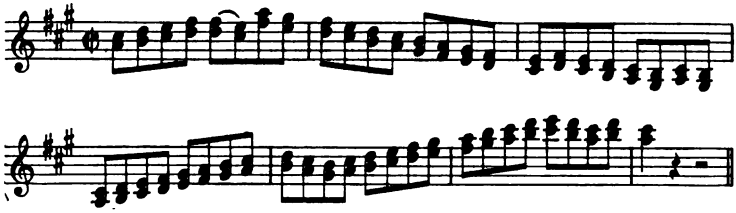


In umgekehrter Richtung sind sie dagegen sehr leicht. Wegen der für die beiden tiefen Töne notwendigen Rückwärtsbewegung des Daumens sind die folgenden viel schwieriger und weniger günstig.

Die aus paarweise gebundenen Noten mit Wiederholung je eines Tones gebildeten Skalen klingen zierlich und — namentlich in den glänzenden Tonarten des Instruments — recht gut.

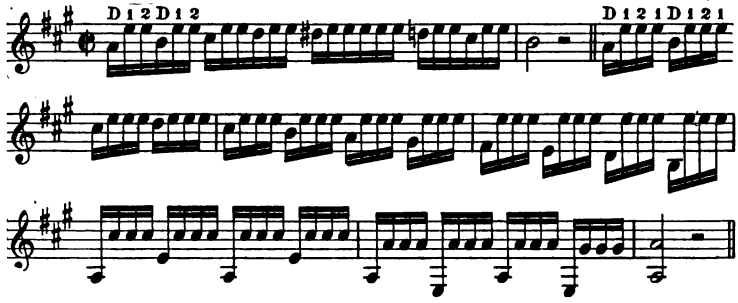
Allegro.

Tonleitern in Terzen sind zwar am Anfang und am Ende schwierig, lassen sich aber in gemäßigter Bewegung ausführen.



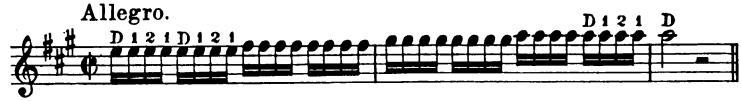
Mit Sexten- und Oktavenfolgen ist dasselbe der Fall.

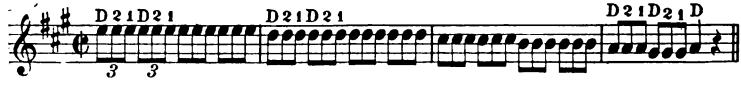
Die zwei-, drei-, vier- und selbst sechs- oder achtfache Wiederholung eines Tones läßt sich leicht ausführen; längeres Wirbeln auf ein und demselben Ton ist nur auf der E-Saite oder allenfalls noch auf den drei hohen Saiten gut.



Die mit einem D bezeichneten Töne schlägt man mit dem Daumen an, die andern abwechselnd mit dem Zeige- und Mittelfinger.

Beim Wirbeln wechselt der Daumen mit dem ersten und zweiten Finger auf derselben Saite ab.

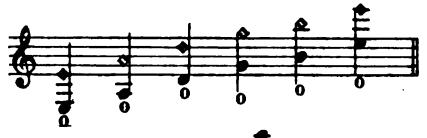




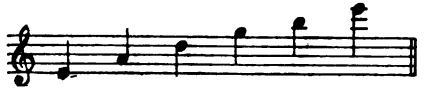
Die Flageolettöne sprechen auf der Gitarre sehr gut an und lassen sich bei mancher Gelegenheit sehr glücklich anwenden. Am

beſten ſind die, welche man auf den leeren Saiten durch leichte Berührung der Oktave, Quinte, Quarte und großen Terz hervorbringt.

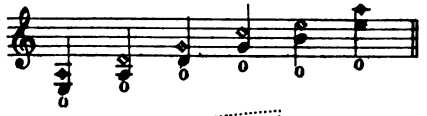
Wie wir ſchon im Kapitel „Streichinſtrumente“ bemerkten, ergibt ſich, wenn man die Oktave leicht berührt, als Klangreſultat ebendieſe Oktave:



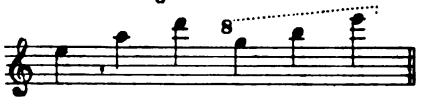
Klangreſultat:



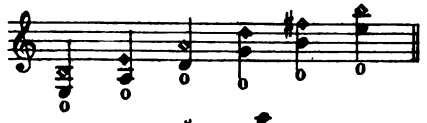
Die Quarte, leicht berührt, ergibt die Doppeloktave:



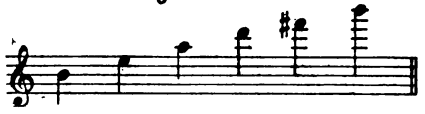
Klangreſultat:



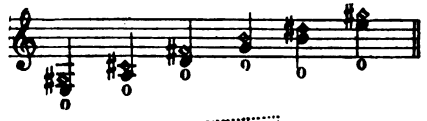
Die Quinte, leicht berührt, ergibt die Duodezime:



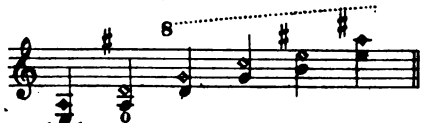
Klangreſultat:



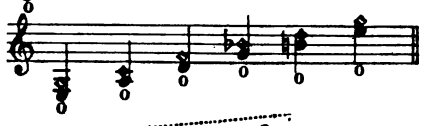
Die große Terz, leicht berührt, ergibt die Septdezime:



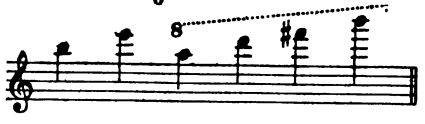
Klangreſultat:



Die kleine Terz, leicht berührt, ergibt die höhere Oktave der Duodezime:

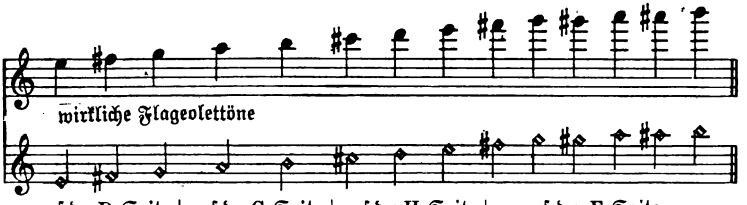


Klangreſultat:



Die zuletzt erwähnten Flageolettöne klingen am wenigsten und sprechen schwer an. Die hier angegebenen Klangresultate sind stets in der Stimmung der Gitarre notiert; in Wirklichkeit klingen diese Töne, wie alle andern des Instruments, eine Oktave tiefer.

Auf jeder Saite lassen sich ferner chromatische und diatonische Tonleitern in künstlichen Flageolettönen hervorbringen. Zu diesem Zweck setzt man die Finger der linken Hand fest auf die Noten, die eine Oktave höher erklingen sollen, legt dann den Zeigefinger der rechten Hand leicht auf die Mitte der Saite und zupft sie hinter dem Zeigefinger mit dem Daumen derselben Hand an:



Wiederholt sei bemerkt, daß man, ohne selbst Gitarre zu spielen, für sie nicht Stücke schreiben kann, die in mehrstimmigem Satz gehalten und voll von Stellen sind, in welchen alle Hilfsmittel des Instruments zur Anwendung kommen. Um sich einen Begriff davon zu machen, was die Virtuosen auf diesem Gebiet leisten können, muß man die Kompositionen berühmter Gitarrespieler, wie Zanni de Ferranti, Huerta, Sor usw., studieren.

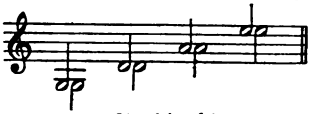
Seitdem man in jedem Haus, wo nur die geringste musikalische Neigung besteht, das Klavier eingeführt hat, ist die Gitarre überall — mit Ausnahme von Spanien und Italien — ein recht seltener Gast geworden. Einige Virtuosen haben sie kultiviert und kultivieren sie noch heute als Soloinstrument, wobei sie ihr ebenso reizvolle wie originelle Wirkungen zu entlocken verstehen. Die Komponisten verwenden sie weder in der Kirche noch im Theater oder Konzert. Der Grund davon liegt zweifellos in ihrem schwachen Klang, der es unmöglich macht, sie mit andern Instrumenten oder auch mit mehreren Singstimmen von gewöhnlicher Klangstärke zu kombinieren. Ihre schwermütig-träumerische Farbe ließe sich nichtsdestoweniger des öfteren verwerten; sie besitzt einen unbestreitbaren

Reiz, und es ist nicht unmöglich, ihm kompositorisch Geltung zu verschaffen. Im Gegensatz zu den meisten andern Instrumenten verliert die Gitarre, wenn sie in mehrfacher Besetzung verwendet wird. Der Klang von zwölf unisono spielenden Guitarren wirkt beinahe lächerlich.

Die Mandoline.

Die Mandoline ist heutzutage beinahe außer Gebrauch gekommen. Das ist schade, denn ihr Klang, so dünn und näselnd er ist, hat einen eigenen Reiz, mit dem man sehr oft glückliche Wirkungen erzielen könnte.

Es gibt mehrere Arten von Mandolinen; die bekannteste hat vier Doppelsaiten, das heißt viermal zwei Saiten im Einklang, die wie bei der Violine in Quinten gestimmt sind. Sie wird im G-Schlüssel notiert:

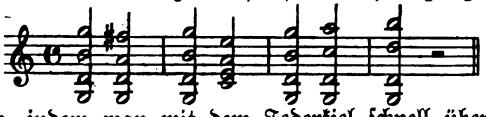


Die beiden E sind Darmsaiten, die A aus Stahl, die D aus Messing und die G mit Silberdraht übersponnene Darmsaiten.

Der Umfang der Mandolinen beträgt fast drei Oktaven:

mit den chromatischen Zwischentönen.

Sie ist mehr ein Melodie- als ein Harmonieinstrument. Ihre Saiten werden durch einen Federkiel oder ein Stück Rinde, das der Ausführende in der linken Hand hält, in Schwingungen versetzt. Vierstimmige Akkorde wie diese:



kann man mühelos auf ihnen hervorbringen, indem man mit dem Federkiel schnell über die vier Doppelsaiten fährt, aber die Wirkung dieser Gruppen von gleichzeitigen Tönen ist ziemlich dürftig; ihre wahre Natur und Wirkung zeigt die Mandoline nur in melodischen Begleitungsstimmen, wie sie Mozart im zweiten Akt des Don Juan geschrieben hat. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 17.)

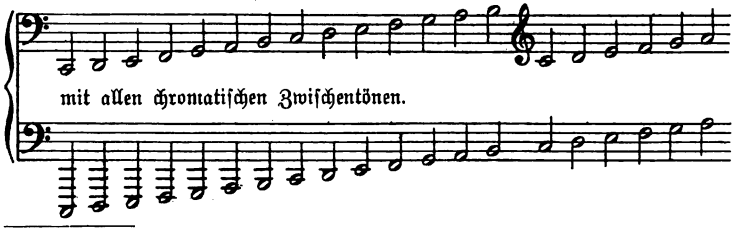
Die Mandoline wird heutzutage so wenig kultiviert, daß man an den Theatern, wo der Don Juan in Szene geht, wegen der

Ausführung dieſer Serenade immer in Verlegenheit gerät. Obwohl ſich ein Gitarrenſpieler oder ſelbſt ein Violiniſt durch das Studium von wenigen Tagen mit dem Griffbrett der Mandoline vertraut machen kann, ſo hat man doch, ſobald man nur im geringſten in alten Gewohnheiten geſtört werden könnte, im allgemeinen ſo wenig Reſpekt vor den Intentionen großer Meiſter, daß man ſich faſt überall und ſelbſt in der großen Oper (wo man zu allerletzt derartige Freiheiten dulden ſollte) erlaubt, die Mandolinenſtimme im Don Juan auf Violinen im Pizzikato oder auf Gitarren zu ſpielen. Der Klang dieſer Inſtrumente hat aber durchaus nicht die eindringliche Feinheit des Originals, und Mozart wußte ſehr wohl, was er tat, als er, um das Liebeslied ſeines Helden zu begleiten, die Mandoline wählte.

Saiteninſtrumente mit Klaviatur.

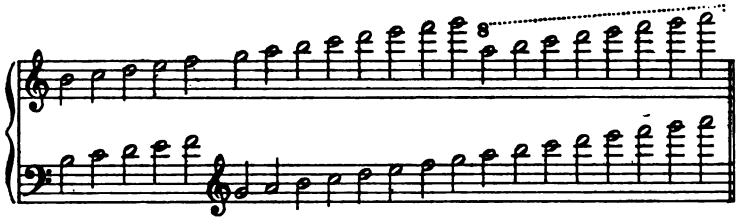
Das Pianoforte.

Das Pianoforte iſt ein Inſtrument mit Klaviatur und mit Metallſaiten, die durch Hämmer in Schwingung verſetzt werden. Sein gegenwärtiger Umfang beträgt ſechs Oktaven und eine Quarte.*) Es wird gleichzeitig in zwei verſchiedenen Schlüſſeln notiert: der F-Schlüſſel iſt zum Gebrauch für die linke, der G-Schlüſſel für die rechte Hand beſtimmt. Manchmal ſchreibt man auch je nach dem Tiefen- oder Höhengrade der Paſſagen, welche die beiden Hände zu bewältigen haben, in zwei F-Schlüſſeln oder in zwei G-Schlüſſeln.**)

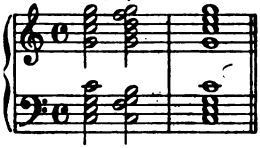


*) Die neuen Konzertflügel umfaſſen 7 Oktaven und drei Halbtöne vom Subkontra A bis zum höchſten C. Die vortrefflichen Inſtrumente von R. Ibach in Barmen verfügen auch noch über das Subkontra G.

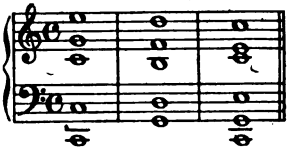
**) Mitunter bei Kreuzungen der Hände ſogar die rechte im F- die linke im G-Schlüſſel.



Der Triller iſt auf allen Stufen der Tonleiter ausführbar. Man kann auf jede mögliche Art und mit jeder Hand einen Akkord von vier und ſelbſt von fünf Tönen anſchlagen oder arpeggieren, wenn man dieſe ſo nahe als möglich beiſammen ſchreibt:

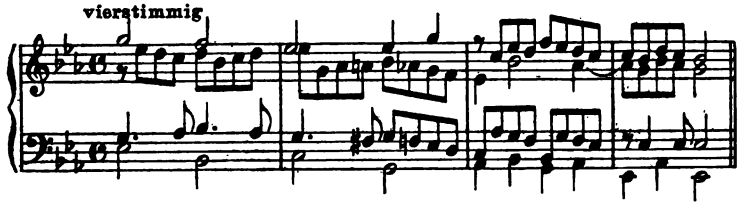


Doch ſind auch Akkorde, die das Intervall einer Dezime umſpannen, möglich; man läßt dann aber der größern Leichtigkeit halber die Terz und ſelbſt die Oktave fort und bringt ſie in folgender Geſtalt:

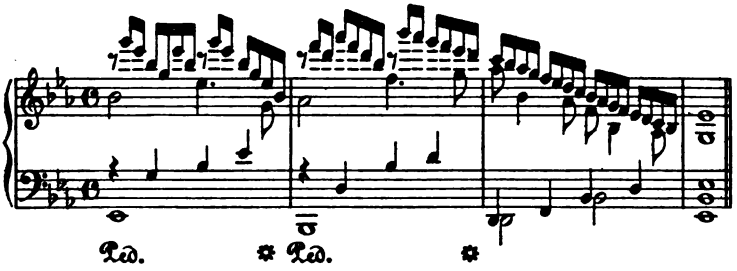


. Man kann für das Pianoforte einen reell vierſtimmigen und ſelbſt fünfſtimmigen Satz ſchreiben, wenn man darauf achtet, daß der Abſtand zwiſchen den beiden Außenſtimmen jeder Hand nicht größer als eine Oktave oder höchſtens eine None iſt; man müßte denn mittels des Pedals die Dämpfung aufheben, wodurch es den Saiten ermöglicht wird, weiterzuklingen, ohne daß der Finger des Spielers auf der Taſte bleibt; in dieſem Fall hat man die Freiheit, die Stimmen weiter auseinanderzulegen.

Beiſpiel im vierſtimmigen Satz ohne Anwendung des Pedals:



Beispiel mit Anwendung des Pedals:

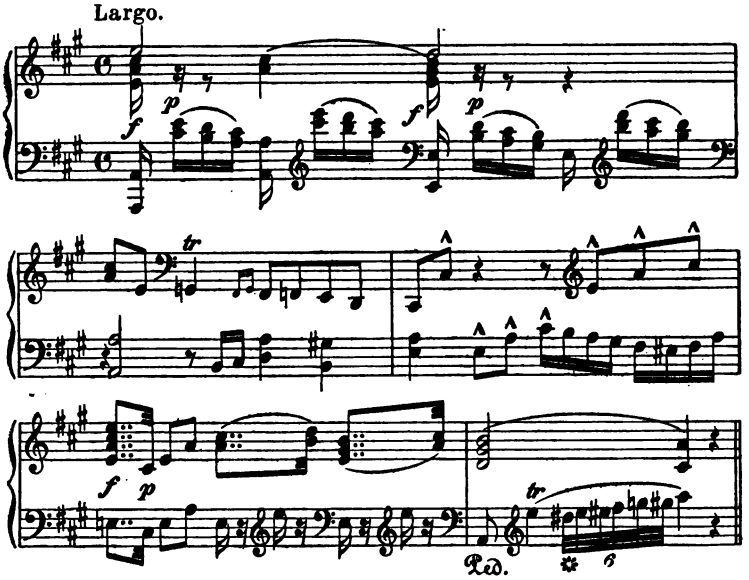


Das Zeichen * zeigt an, daß man das Pedal loslassen und die Dämpfung wiederherstellen soll; man setzt es so oft wie möglich in dem Moment, wo die Harmonie wechselt, um zu verhindern, daß die Tonschwingungen des letzten Akkordes sich während des folgenden Akkordes fortsetzen. Im Hinblick auf diese übermäßige Verlängerung jedes Tons muß man bei Anwendung des Pedals die alterierten Verzierungen und Durchgangsnoten in der Mittellage des Instruments möglichst vermeiden; denn diese Töne schwingen ebensogut weiter wie die andern, drängen sich dadurch, obwohl sie ihr fremd sind, in die Harmonie ein und rufen unerträgliche Mißklänge hervor. Nur in der ganz hohen Lage der Klaviatur, wo die Saiten sehr kurz sind und weniger lang nachklingen, sind diese melodischen Verzierungen ausführbar.*)

Bisweilen läßt man die Hände einander kreuzen, indem man entweder die rechte Hand unter die linke hindurchführt oder die linke über die rechte hinweggehen läßt:

---

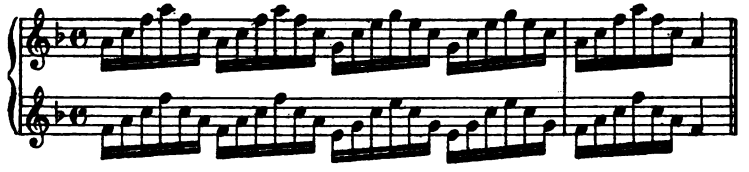
*) Eine bemerkenswerte Neuerung hat die Firma Steinway & Sons in Neuyork an ihren Instrumenten angebracht, nämlich ein drittes, zwischen dem eigentlichen Pedal und der Verschiebung gelegenes Pedal. Mit diesem ist es möglich, einen oder mehrere Töne der Klaviatur, indem man sie anschlägt und gleich darauf dieses dritte Pedal niedertritt, unabhängig von allen andern Tönen eine Weile klingend auszuhalten. Das Hauptpedal kann unabhängig davon gleichzeitig gebraucht werden. Der Vorteil ist in die Augen springend. Es ist dadurch z. B. möglich, eine tiefe Note als Orgelpunkt anzuschlagen und darüber in der Höhe eine große Reihenfolge von Harmonien aufzubauen, ohne daß der tiefe Ton während ziemlich geraumer Zeit wieder angeschlagen zu werden braucht. Dies ist mit Anwendung des gewöhnlichen Pedales unmöglich, da die verschiedenen Harmonien sofort durcheinanderklängen.



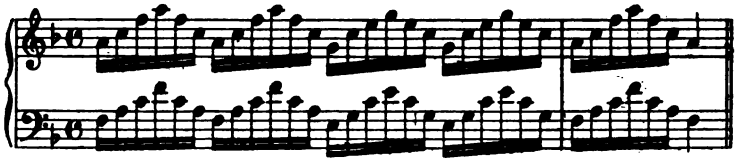
Die Zahl der Kombinationen dieſer Art, die ſich zwiſchen den verſchiedenen, auf dem Klavier ausführbaren Stimmen ergeben, iſt ſehr beträchtlich, ſo daß man ſie alle hier unmöglich angeben könnte; erſt durch das Studium der Kompoſitionen großer Virtuoſen, namentlich Liſzts, wird man ſich eine richtige Vorſtellung von der Entwicklungsſtufe bilden können, die die Klavierkunſt heutzutage erreicht hat.

Dabei wird man ſehen, daß die Grenzen des möglichen auf dieſem Inſtrument unbekannt ſind, und daß die Spieler Tag für Tag neue Wunder verrichten, welche dieſe Grenzen weiter hinauszuſchieben ſcheinen.

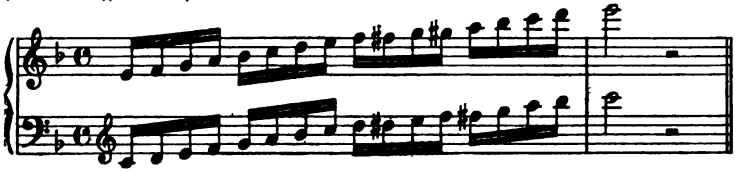
In gewiſſen Fällen, z. B. in Arpeggiengängen, iſt es, ebenſo wie auf der Harfe, beſſer, die Hände einander nicht zu nahe zu bringen. Eine Arpeggie wie die folgende würde recht unbequem ſein:



Es ist also unvergleichlich viel besser, sie so zu schreiben:

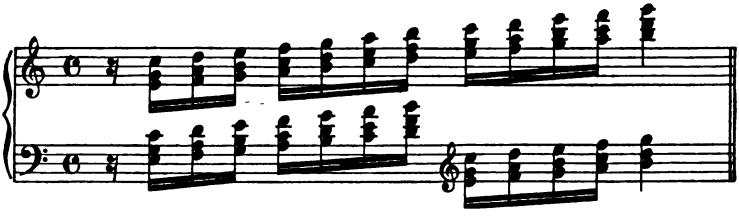


Diatonische und chromatische Terzentonleitern zu zwei Händen sind indessen leicht:



Diese selben Tonleitern zu zwei Stimmen lassen sich mit einer Hand ausführen, bei lebhafter Bewegung allerdings nur schwer.

In den Tonarten mit wenigen Vorzeichnungen kann man außerdem für beide Hände dreistimmige Sext-Terzenfolgen schreiben:



Übrigens kann das Pianoforte auf der Stufe der Vervollkommnung, auf welche unsere geschickten Instrumentenmacher es gebracht haben, vielleicht unter einem doppelten Gesichtspunkt betrachtet werden: entweder als Orchesterinstrument oder selber als ein vollständiges kleines Orchester. Nur erst ein einziges Mal hat man es versucht, das Pianoforte im Orchester in derselben Eigenschaft zu verwenden wie die andern Instrumente, das heißt in der Eigenschaft, dem Ensemble die dem einzelnen Instrumente eigenen und durch nichts ersetzbaren Hilfsquellen zuzuführen. Gewisse Stellen in den Beethovenschen Konzerten hätten indessen in dieser Beziehung die Aufmerksamkeit der Komponisten schon längst auf sich ziehen sollen. Gewiß haben schon Alle in

Beethovens großem Konzert in Es die vortreffliche Wirkung der langsam schwebenden Akkordfiguren bewundert, welche beide Hände in Oktavenverdopplung in der hohen Lage des Klaviers ausführen, während Flöte, Klarinette und Fagott dazu eine Kantilene singen und die Saiteninstrumente auf dem schlechten Taktteil nachschlagen. In solcher Umgebung wirkt der Klang des Pianoforte außerordentlich verführerisch: er ist dann voll erfrischender Ruhe, ein Urbild der Anmut. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 17.)

Davon ganz verschieden ist der Gebrauch, den man in dem soeben angedeuteten einzigen Falle vom Pianoforte gemacht hat. In einem „Chor der Luftgeister" hat der Verfasser zwei Klaviere zu vier Händen für die Begleitung der Singstimmen benutzt.*) Das zweite Klavier führt von unten nach oben einen schnellen Arpeggiengang in Triolen aus, dem auf der zweiten Hälfte des Taktes kleine Flöte, große Flöte und Klarinette mit einer andern dreistimmig von oben nach unten ausgeführten Arpeggie antworten; über dieser zweiten Arpeggie läßt das erste Klavier einen Doppeltriller in Oktaven hinwegschwirren. Kein anderes mir bekanntes Instrument könnte solch ein musikalisch abgetöntes Rauschen hervorbringen, wie es das Pianoforte ohne Schwierigkeit vermag, und wie es dem sylphenhaften Charakter des Tonstücks hier angemessen war. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 20.)**)

Sobald dagegen das Pianoforte über die zarten Wirkungen hinausgehen und mit Macht gegen das Orchester ankämpfen will, verschwindet es vollständig. Es muß entweder selbst begleiten oder begleitet werden; es sei denn, daß man, wie bei den Harfen, dahin käme, es massenweise zu verwenden. Das wäre meiner Überzeugung nach gar nicht zu verachten, aber es dürfte mit Rücksicht auf den ungeheuren Raum, den sie einnehmen, immer sehr schwer halten, einem etwas stärker besetzten Orchester ein Dutzend großer Pianofortes einzufügen.

*) Berlioz hat diese Stelle später für ein Klavier zu vier Händen umgeschrieben. So findet sie sich bereits in der französischen Partitur des „Lelio". Siehe Revisionsbericht der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel, Band XIII.

**) Von neuern französischen Komponisten haben Saint-Saëns und Vincent d'Indy in je einer ihrer Symphonien das Klavier mit Erfolg als Orchesterinstrument verwendet.

Als ein kleines unabhängiges Orchester betrachtet, muß das Pianoforte auch seine eigene Instrumentation haben.*) Es hat sie auch zweifellos, und diese Kunst bildet einen Teil von der des Pianisten. In vielen Fällen ist es Sache des Pianisten, zu beurteilen, ob er gewisse Stimmen hervortreten lassen soll, während die andern im Halbschatten bleiben; ob eine Mittelstimme stark gespielt werden muß, während die Verzierungsstimmen in den höhern Lagen leicht und die Bässe weniger kräftig zu nehmen sind; er hat zu beurteilen, wie der Fingerwechsel sich am günstigsten vollzieht, oder ob es angebracht ist, sich bei dieser oder jener Melodie etwa nur des Daumens zu bedienen; er weiß, wenn er für sein Instrument schreibt, wann die enge oder die weite Lage der Harmonie zu wählen ist, er kennt die verschiedenen Abstände, in denen die Töne einer Arpeggie gestellt werden können, und die Klangverschiedenheit, die sich daraus ergibt. Er soll es vor allem verstehen, die Pedale nur zur rechten Zeit anzuwenden. Zu diesem Punkt muß noch bemerkt werden, daß die vornehmsten Komponisten, die für das Pianoforte geschrieben haben, jederzeit ebenso sorgfältig wie zutreffend die Stellen angegeben haben, wo das Pedal genommen und losgelassen werden muß. Es ist daher sehr unrecht, daß viele Virtuosen, und darunter große Techniker, diese Angaben hartnäckig unbeachtet lassen und fast überall mit aufgehobener Dämpfung spielen, wobei sie vollständig vergessen, daß in diesem Falle notwendigerweise ganz ungleichartige Akkorde auf sehr unharmonische Weise ineinanderklingen müssen. Das heißt ein herrliches Ding bedauerlich mißbrauchen und harmonischen Klang durch wirres Geräusch ersetzen. Das ist übrigens die natürliche Folge jener unerträglichen Neigung der Virtuosen, großer wie kleiner, Sänger wie Instrumentalisten, immer in erste Linie das vermeintliche Interesse ihrer Persönlichkeit zu stellen. Sie kümmern sich wenig darum, daß der Ausführende dem Komponisten einen unwandelbaren Respekt schuldet und die stillschweigende, aber tatsächlich bestehende Verpflichtung hat, dem Hörer den Gedanken des Kom-

*) Berlioz übersieht die eigentümliche Stellung des Klaviers in der Kammermusik.

poniſten unangetaſtet zu übermitteln, mag er nun einem mittelmäßigen Autor die Ehre erweiſen, ihm als Dolmetſch zu dienen, oder mag er ſelbſt der Ehre gewürdigt werden, den unſterblichen Gedanken eines Genies wiederzugeben. Und im einen wie im andern Falle ſollte der Ausführende, der ſich ſo erlaubt, ſeiner Augenblickslaune nachzugeben und den Intentionen des Komponiſten entgegenzuarbeiten, doch wohl daran denken, daß der Schöpfer eines Werkes, das er auf dieſe Weiſe ausführt, vermutlich hundertmal mehr Aufmerkſamkeit darauf verwendet hat, die Stelle und die Dauer gewiſſer Effekte zu beſtimmen, dieſe oder jene Bewegung anzugeben, ſeine Melodie und ſeinen Rhythmus zu entwerfen und ſeine Akkorde und ſeine Inſtrumente, ſo wie er es getan, zu wählen, als er, der Ausführende, darauf verwendet, das Gegenteil zu tun. Man kann bei jeder Gelegenheit nicht laut genug gegen dies unſinnige Vorrecht Proteſt erheben, welches ſich die Inſtrumentaliſten, Sänger und Kapellmeiſter nur allzuoft anmaßen. Eine derartige ſinnloſe Gewohnheit iſt nicht bloß lächerlich, ſie muß auch, wenn man nicht Gegenmaßregeln ergreift, in der Kunſt zu unqualifizierbarer Verwirrung und zu den heilloſeſten Folgen führen. Es iſt Sache der Komponiſten und der Kritiker, ſich dahin zu verſtändigen, daß ſie unter keinen Umſtänden geduldet werde.*)

Ein Pedal, das viel weniger benutzt wird als jenes, welches die Dämpfung aufhebt, von dem aber Beethoven und einige andere Meiſter einen ſehr reizvollen Gebrauch gemacht haben, iſt die ſogenannte Verſchiebung. Sie iſt nicht nur im Gegenſatz zu dem gewöhnlichen Ton des Pianoforte und zu der prächtigen Tonfülle, die das andere Pedal erzeugt, von hervorragender Wirkung ſondern auch von unbeſtreitbarem Nutzen bei Begleitung des Geſanges, in dem Falle, daß die Stimme des Sängers ſchwach iſt, oder in dem noch häufigern Falle, daß dem ganzen Vortrag ein zarter und intimer Charakter gegeben werden ſoll. Man zeigt ſie durch die Worte: „Mit Verſchiebung“ an oder auf Italieniſch mit: »una corda«.

*) Dieſe ſchönen, von Berlioz' edlem und klarem Kunſtbewußtſein zeugenden Worte ſind für Ausübende und Hörer zu allen Zeiten der aufmerkſamſten Beherzigung wert. Doppelt iſt dies heutzutage der Fall, wo Willkürlichkeit nur zu oft für Genialität und Originalität gehalten wird.

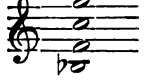
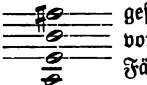
Die Verschiebung bewirkt, daß die Hämmer von den drei gemeinsamen, im Einklang jedes Tons der Klaviatur gestimmten Saiten, die heutzutage jedes gute Instrument besitzt, nur eine treffen. Nur diese eine von den drei Saiten vibriert also, und daraus ergibt sich für den Ton eine Abschwächung um zwei Drittel und eine sehr bemerkenswerte Verschiedenheit im Klangcharakter.

Blasinstrumente.

Bevor wir die Mitglieder dieser großen Familie im einzelnen besprechen, möchten wir so klar wie möglich ein festes musikalisches Wörterbuch aufstellen in betreff der verschiedenen Grade von Höhe und Tiefe gewisser Instrumente, der durch diese Unterschiede herbeigeführten Transpositionen, der durch den Gebrauch eingebürgerten Art und Weise, sie zu schreiben, und der ihnen beigelegten Benennungen.

Ziehen wir zuvörderst eine Grenzlinie zwischen den Instrumenten, deren Ton so erklingt, wie ihn die Notenzeichen angeben, und denen, deren Ton höher oder tiefer klingt als die geschriebene Note. Aus dieser Klassifizierung ergeben sich folgende zwei Kategorien:

Nicht transponierende Instrumente, deren Ton so erklingt, wie er geschrieben ist.	**Transponierende Instrumente,** deren Ton von der geschriebenen Note verschieden ist.
Die Violine.*)	
Die Bratsche.	
Die Viole d'amour	
Das Violoncell	Der Kontrabaß.
Die gewöhnliche Flöte	Alle andern Flöten als die gewöhnliche Flöte.

*) Falls sie nicht anders als gewöhnlich gestimmt ist. Außer den von Berlioz schon Seite 8 erwähnten Fällen ist anzuführen: Bach, Konzert in F dur, wo eine kleinere Sologeige (Violino piccolo) in folgender Stimmung  verwendet wird, und Gustav Mahler, der in seiner 4. Symphonie eine in  gestimmte Solovioline vorschreibt. In solchen Fällen ist die Violine natürlich als transponierendes Instrument zu behandeln.

Die Oboe	Das Englischhorn.
Die Klarinette in C.	Alle andern Klarinetten als die C-Klarinette.
Das Fagott	Das Quintfagott. Das Kontrafagott.
Das russische Fagott	
Das Horn in hoch C	Alle andern Hörner als das Horn in hoch C.
Das Kornett in C	Alle andern Kornetts als das Kornett in C.
Die Trompete in C	Alle andern Trompeten als die Trompete in C.
Die Altposaune	
Die Tenorposaune	Die Altposaune mit Ventilen.
Die Baßposaune	
Die Ophikleide in C	Alle andern Ophikleiden als die Ophikleide in C.
Das Bombardon	Das Serpent.
Die Baßtuba	
Die Harfe	Die Gitarre.
Das Pianoforte	
Die Orgel.,	
Die Singstimmen (wenn man sie in den ihnen zugehörigen Schlüsseln notiert und nicht alle ohne Unterschied im G-Schlüssel).	Die Tenöre und Bässe (wenn man sie im G-Schlüssel notiert, indem ihre Töne dann eine Oktave tiefer als die geschriebene Note klingen).
Die Pauken.	
Die Glocken.	
Die antiken Zimbeln.	
Das Glöckcheninstrument.	
Das Glockenspiel.	
Die Klavierharmonika.	Die Stahlstangen (durch eine Klaviatur spielbar).

Man sieht aus dieser Tabelle, daß, wenn bei allen nicht transponierenden und als „in C" verzeichneten Instrumenten die Töne so klingen, wie sie geschrieben werden, diejenigen, welche wie die Violine, die Oboe, die Flöte usw. gar keine Stimmungsbezeichnung führen, sich absolut in derselben Lage befinden; sie stehen daher in dieser Beziehung für den Komponisten den Instrumenten in C gleich. Nun hat die Abstimmung einiger Blasinstrumente auf Grundlage der Naturtöne ihres Schallrohrs zu den seltsamsten und absurdesten Folgen geführt; sie hat die Kunst, für die transponierenden Instrumente zu schreiben, zu einer sehr komplizierten Arbeit und das musikalische Wörterbuch vollständig unlogisch gemacht. Hier ist also der Ort, auf diesen Gebrauch einzugehen und dort Ordnung herzustellen, wo so wenig davon zu finden ist.

Die Ausführenden sprechen bisweilen von der Tenorposaune als der Posaune in B, von der Altposaune als der Posaune in Es und noch öfter von der gewöhnlichen Flöte als der Flöte in D.

Diese Bezeichnungen sind richtig in dem Sinne, daß das Schallrohr der beiden Posaunen bei geschlossenem Zuge in der Tat bei der einen die Töne des Bdur-Akkordes, bei der andern die des Esdur-Akkordes hören läßt; in gleicher Weise gibt die gewöhnliche Flöte, wenn ihre Löcher und alle ihre Klappen geschlossen sind, den Ton D. Da aber die Ausführenden auf diese Naturtöne des Schallrohrs gar keine Rücksicht nehmen, sondern tatsächlich die Töne spielen, wie sie geschrieben stehen, da das C einer Tenorposaune ein C ist und nicht ein B, das der Altposaune auch ein C und nicht ein Es und das der Flöte ebenfalls ein C und nicht ein D, so ergibt sich klar, daß diese Instrumente nicht oder nicht mehr in die Kategorie der transponierenden Instrumente gehören, daß sie folglich unter die der nicht transponierenden Instrumente fallen, daß sie als C-Instrumente zu betrachten sind, wie die Oboen, Klarinetten, Hörner, Kornetts und Trompeten in C, und daß man ihnen gar keine Stimmungsbezeichnung beizulegen braucht oder eben die in C. Hiernach versteht man, wie wichtig es ist, die gewöhnliche Flöte nicht Flöte in D zu nennen; denn da man die andern, höher als diese gestimmten Flöten nach dem Unterschied zwischen ihrer

Stimmung und derjenigen der gewöhnlichen Flöte benannt hatte, so kam man dahin, daß man anstatt einfach Terzflöte und Nonenflöte zu sagen, was wenigstens keine Verwirrung in die Ausdrücke gebracht hätte, diese Instrumente Flöte in F und Flöte in Es nannte. Man sehe nun, wohin das führt! In einer Partitur kann die kleine Klarinette in Es, deren C doch tatsächlich wie Es klingt, dieselbe Stelle ausführen wie eine Terz- oder sogenannte F-Flöte, und diese beiden Instrumente stehen, trotzdem sie verschiedene Stimmungsbezeichnungen führen, gleichwohl im Einklang. Ist somit nicht die Benennung des einen oder des andern falsch? Und ist es nicht ungereimt, einzig für die Flöten einen Modus der Benennung und Stimmungsbezeichnung anzunehmen, der von dem für alle andern Instrumente gebräuchlichen abweicht?

Daher schlage ich folgendes Prinzip vor, das jede falsche Deutung unmöglich macht: Zum einzigen Vergleichungspunkt bei Bezeichnung der Stimmung der transponierenden Instrumente ist der Ton C zu nehmen.

Die Naturtöne des Schallrohrs der nicht transponierenden Blasinstrumente können niemals in Betracht gezogen werden.

Jedes nicht transponierende oder nur in die Oktave transponierende Instrument, bei dem das geschriebene C somit wirklich wie C klingt, wird als in C stehend betrachtet.

Demzufolge wird, wenn man ein Instrument der gleichen Gattung höher oder tiefer stimmt als das Normalinstrument der Gattung, diese Differenz nach dem Verhältnis zum Tone C bezeichnet werden. Folglich stehen die Violine, die Flöte und die Oboe, die im Einklang mit der Klarinette in C, der Trompete in C und dem Horn in C spielen, in C, und wenn man eine um einen ganzen Ton höher als die gewöhnlichen Instrumente dieses Namens gestimmte Violine, Flöte oder Oboe verwendet, so steht diese Violine, diese Flöte oder diese Oboe, die alsdann im Einklang mit den Klarinetten in D und den Trompeten in D spielt, in D.

Daraus folgere ich, daß man die alte Art, die Flöten zu bezeichnen, abschaffen, daß man die Terzflöte nicht mehr Flöte in F, wohl aber Flöte in Es nennen muß, da ihr C wie Es klingt, daß man ferner die Nonen- und kleine Terzflöte nicht mehr Flöten in

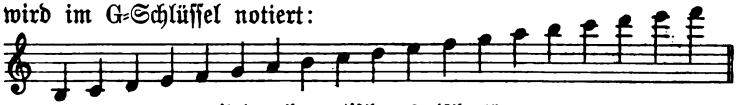
Es, wohl aber große oder kleine Flöte in Des nennen muß, da ihr C wie Des klingt; und so weiter mit den andern Stimmungen.*)

Instrumente mit Rohrblatt.

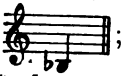
Man muß zwischen der Familie der Instrumente mit doppeltem Rohrblatt und derjenigen der Instrumente mit einfachem Rohrblatt unterscheiden. Die erstere besteht aus fünf Mitgliedern: der Oboe dem Englischhorn, dem Fagott, dem Quintfagott und dem Kontrafagott.

Die Oboe.

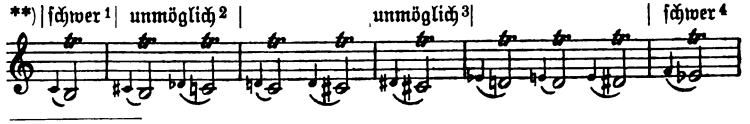
Sie hat einen Umfang von zwei Oktaven und einer Sexte und wird im G-Schlüssel notiert:



mit den chromatischen Zwischentönen.

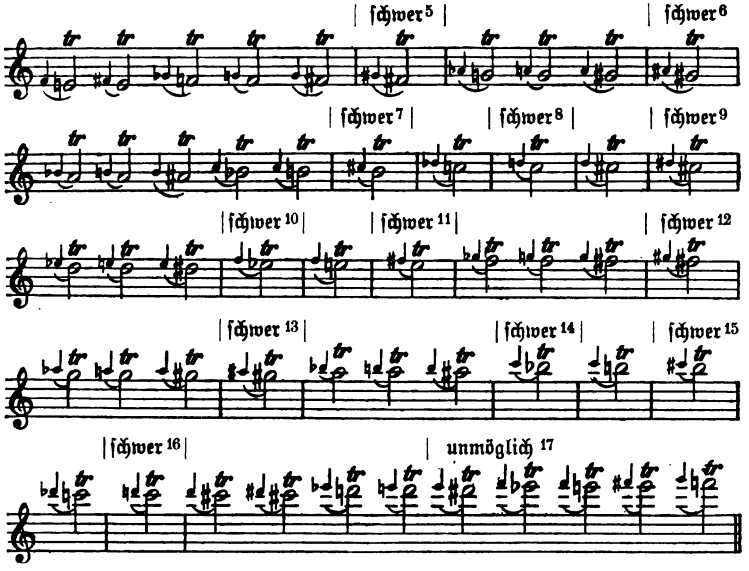
Die beiden letzten hohen Noten müssen sehr vorsichtig verwendet werden; besonders das F ist nicht ohne Gefahr, wenn es sich unvorbereitet einstellt. Einige  ; da aber dieser Ton nicht Oboen besitzen das tiefe B allgemein in den Besitz des Instruments übergegangen ist, so vermeidet man ihn besser.

Das Böhmsche System wird die Fingersatzschwierigkeiten beseitigen, welche die Oboe in ihrem gegenwärtigen Zustand noch bietet, und welchen man bei schnellen Übergängen vom Cis der Mittellage zur nächsthöhern Tonstufe: oder und vom Gis zum Fis begegnet: Die mit diesen verschiedenen Intervallen und noch einigen andern gebildeten Triller sind daher unmöglich oder sehr schwierig und von schlechter Wirkung, wie man aus folgender Tabelle ersehen wird:

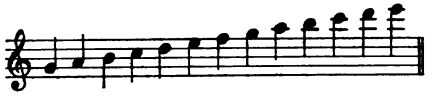


*) Ist inzwischen längst geschehen, ein Mißverständnis daher heute ausgeschlossen.

**) Durch die inzwischen angebrachten Verbesserungen sind Berlioz' Angaben vielfach hinfällig geworden. Auf den französischen Oboen, die die vollkommen-



Wie alle andern Instrumente spielen auch die Oboen in den Tonarten mit wenig Vorzeichnung viel leichter. Melodienführend darf man sie nicht leicht über diesen Umfang hinaus verwenden:



Die Töne, die in der Tiefe und in der Höhe darüber hinausgehen, sind matt oder dünn und klingen ziemlich schlecht. Schnelle Figuren, chromatische wie diatonische, lassen sich auf der Oboe ganz gut ausführen, machen aber nur eine unangenehme und beinahe lächerliche Wirkung; dasselbe ist mit den Arpeggien der Fall.

Gelegenheit zu derartigen Tonfolgen bietet sich nur außerordentlich selten, ja wir müssen gestehen, einer solchen überhaupt noch

---

sten sind, gibt es weniger Schwierigkeiten als auf den deutschen. Folgende Anmerkungen sind daher zu berücksichtigen: 1) leicht, 2) in Deutschland unmöglich, 3) in Deutschland schwer, 4) leicht, 5) leicht, 6) in Frankreich unbequem, 7) leicht, 8) in Deutschland schwer, 9) in Deutschland schwer, 10) leicht, 11) leicht, 12) leicht, 13) in Frankreich unbequem, 14) leicht, 15) leicht, 16) in Deutschland schwer, 17) in Deutschland unmöglich, in Frankreich unbequem, die beiden letzten auch in Frankreich unmöglich.

nicht begegnet zu sein. Was die Virtuosen in ihren Phantasien oder Variationen diesbezüglich versuchen, ist wenig geeignet, das Gegenteil zu beweisen. Die Oboe ist vor allem ein Melodieinstrument; sie hat einen pastoralen, zarten, ja ich möchte sagen schüchternen Charakter.

Man verwendet sie indessen beständig in den Tutti, ohne auf den eigentümlichen Ausdruck ihres Klanges Rücksicht zu nehmen, denn dieser verliert sich alsdann im Ensemble, so daß sich die Eigenart des Ausdrucks nicht mehr unterscheiden läßt. Ebenso steht es — um es nur gleich zu sagen — mit der Mehrzahl der andern Blasinstrumente. Nur diejenigen machen eine Ausnahme, deren Klang zu stark ist, oder deren Klangfarbe durch ihre Originalität zu sehr hervorsticht. Diese einfach als Harmonieinstrumente zu verwenden, ist tatsächlich unmöglich, wenn man nicht Kunst und gesunden Menschenverstand mit Füßen treten will. Hierzu gehören die Posaunen, die Ophikleiden, die Kontrafagotte und in vielen Fällen die Trompeten und die Kornetts.

Den Tönen der Oboe ist Jungfräulichkeit, naive Anmut, stille Freude oder der Schmerz eines zarten Wesens angemessen: diese bringt sie im Kantabile wunderbar zum Ausdruck. Auch ein gewisser Grad von Erregung ist ihr erreichbar, man muß sich aber hüten, ihn bis zum Schrei der Leidenschaft, bis zur stürmischen Aufwallung des Zorns, der Drohung oder des Heldenmuts zu treiben, denn ihre kleine, lieblich-herbe Stimme wird dann kraftlos und völlig grotesk. Einige große Meister, unter andern auch Mozart, haben diesen Fehler nicht vermieden. In ihren Partituren finden sich Stellen, deren leidenschaftliche Intention und kriegerischer Klang seltsam mit dem Ton der Oboen kontrastiert, und daraus ergeben sich nicht bloß verfehlte Wirkungen, sondern störende Ungereimtheiten zwischen Bühne und Orchester, zwischen Melodie und Instrumentation. Das echteste, schönste und edelste Marschthema verliert Adel, Eigenart und Schönheit, wenn die Oboen es spielen; es kann noch etwas von seinem Charakter bewahren, wenn man es den Flöten gibt, verliert aber so gut wie gar nichts, wenn es von den Klarinetten vorgetragen wird. Falls man, um der Harmonie mehr Fülle und der in Tätigkeit

gesetzten Blasinstrumentengruppe mehr Kraft zu geben, absolut der Oboen bedarf, und zwar in einem Tonstück der eben bezeichneten Natur, dann sollte man sie wenigstens so schreiben, daß ihre einem solchen Stil widerstrebende Klangfarbe durch die der andern Instrumente vollständig gedeckt wird und derart mit der Masse verschmilzt, daß man sie nicht mehr bemerkt. Die tiefen Töne der Oboe klingen unangenehm, wenn sie freiliegen, können aber in gewissen seltsam klagenden Harmonien, kombiniert mit den tiefen Tönen der Klarinetten und dem tiefen D, E, F und G der Flöten und Englischhörner, sehr am Platze sein.*)

Gluck und Beethoven haben es wunderbar verstanden, dieses wertvolle Instrument zur Geltung zu bringen; ihm verdankt der eine wie der andere die tiefe Bewegung, die mehrere ihrer schönsten Eingebungen im Hörer hervorrufen. Was Gluck betrifft, so brauche ich nur das Oboensolo in der Arie des Agamemnon »Peuvent-ils ordonner qu'un père« aus „Iphigenie in Aulis" zu zitieren. Könnten diese Klagen eines unschuldigen Herzens, diese unabläßigen und immer flehentlicher erhobenen Bitten wohl einem andern Instrument so angemessen sein wie der Oboe? ... Und das berühmte Ritornell der Arie »O malheureuse Iphigénie!« aus „Iphigenie in Tauris"! Und dieser Kindesschrei im Orchester, als Alceste, mitten im Überschwang ihrer heldenmütigen Aufopferung plötzlich von dem Gedanken an ihre kleinen Söhne erfaßt wird und den Vortrag des Themas: »Eh pourrai-je vivre sans toi« hastig abbricht, um diesem rührenden Zuruf des Orchesters mit dem herzzerreißenden Schrei: »O mes enfants!« zu antworten. Und in der Arie der Armide die Dissonanz der kleinen Sekunde unter den Worten »Sauvez moi de l'amour. .« — Alles das ist erhaben, nicht nur durch die dramatische Idee, die Tiefe des Ausdrucks, die Größe und Schönheit

*) Die Oboen können in besondern Fällen unter den Holzblasinstrumenten einen ähnlichen Platz einnehmen, wie unter den Blechinstrumenten die Trompeten, von denen sie dann gewissermaßen ein verkleinertes Abbild darstellen. Ein hübsches Beispiel hiervon findet sich in Mendelssohns Musik zum „Sommernachtstraum", Nr. 6 Melodram. (Partiturausgabe Breitkopf & Härtel, Seite 118.) Während die Elfen dem Zettel huldigen, blasen die Oboen Trompetenfanfaren, und die Flöten imitieren mit ihren Trillern und Quartenstaccati in drolliger Weise die Pauken.

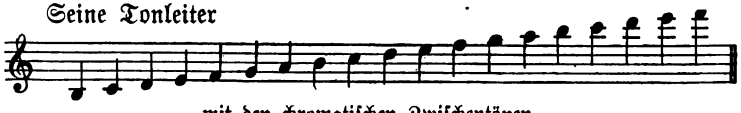
der Melodie, sondern auch durch die Instrumentation und dadurch, daß der Komponist unter der Menge der andern zur Erzeugung solcher Wirkungen nicht ausreichenden oder ungeeigneten Instrumente in bewundernswerter Weise gerade die Oboen ausgewählt hat. (Siehe Partiturbeispiele Nr. 21 und 22.)

Beethoven hat von der Oboe mehr den Ton der Freude verlangt. Zeuge dafür ist das Solo im Scherzo der Pastoralsymphonie, das im Scherzo der Neunten, das im ersten Satz der B dur-Symphonie usw., aber mit nicht weniger Gelingen hat er ihr traurige und schmerzliche Weisen anvertraut. Man sieht dies im Mollsolo der zweiten Wiederkehr des Hauptthemas im ersten Satz der A dur-Symphonie, in der Andante-Episode des Finale der Eroica und besonders in der Fidelioarie, wo Florestan, dem Verhungern nah, im Wahnsinn des Todeskampfes die weinende Gattin zu sehen glaubt und in die abgerissenen Seufzer der Oboe seine Angstrufe mischt. (Siehe Partiturbeispiele Nr. 23—26.)

Das Englischhorn.

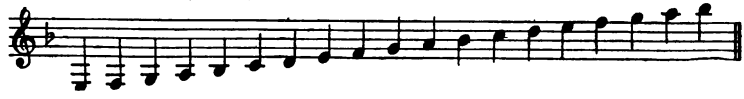
Dieses Instrument ist sozusagen der Alt der Oboe*) und besitzt deren ganzen Umfang; es wird im G-Schlüssel wie eine Oboe in tief F geschrieben, also eine Quinte höher, als es wirklich klingt.

Seine Tonleiter



mit den chromatischen Zwischentönen

klingt in Wirklichkeit so:



Manche Englischhörner besitzen auch noch das tiefe B.

Wenn das Orchester in C spielt, muß das Englischhorn also in G, wenn das Orchester in D spielt, muß es in A geschrieben werden usw.

Was wir soeben von den Fingersatzschwierigkeiten der Oboe bei Noten mit Kreuz- oder b-Vorzeichnung in gewissen Lagen sagten,

*) Es wird daher heute vielfach auch Alt-Oboe genannt.

trifft auch auf das Engliſchhorn zu; ſchnelle Tonfolgen klingen auf ihm noch ſchlechter*); ſein Klang iſt nicht ſo durchdringend, mehr umſchleiert und ernſter als der der Oboe und eignet ſich daher nicht wie dieſer für fröhliche Weiſen ländlichen Charakters; ebenſowenig kann es herzzerreißende Klagen wiedergeben; Äußerungen leidenſchaftlichen Schmerzes ſind ihm beinahe verſagt. Seine Stimme iſt ſchwermütig, träumeriſch und edel, ſie klingt wie durch Nebelſchleier, aus der Ferne her, und das macht ſie jeder andern überlegen, wenn es ſich darum handelt, Bilder und Gefühle der Vergangenheit herzbewegend wiedererſtehen zu laſſen, wenn der Komponiſt die verborgene Saite zarter Erinnerungen zum Erklingen bringen will. Außerordentlich glücklich hat Halévy zwei Engliſchhörner im Vorſpiel zur Arie des Eleazar im 4. Akt der „Jüdin“ verwendet. (Siehe Partiturbeiſpiel Nr. 27.)

Im Adagio einer meiner Symphonien wiederholt das Engliſchhorn in der tiefen Oktave die Melodieweiſen einer Oboe, wie es in einem ländlichen Zwiegeſpräch die Stimme eines Jünglings tun würde, die der Stimme eines jungen Mädchens antwortet. Dann, am Schluſſe des Satzes, nimmt es die Bruchſtücke dieſer Weiſen noch einmal wieder auf, unter einer dumpfen Begleitung von vier Pauken, während das ganze übrige Orcheſter ſchweigt. Das Gefühl von Abweſenheit, Vergeſſenheit, ſchmerzlicher Vereinſamung, das in der Seele mancher Hörer beim Wiederauftauchen dieſer weltfernen Melodie entſteht, würde nicht ein Viertel von ſeiner Eindringlichkeit haben, wenn ein anderes Inſtrument als das Engliſchhorn ſie ſänge. (Siehe Partiturbeiſpiel Nr. 28.)

Die Miſchung von tiefen Tönen des Engliſchhorns mit tiefen Tönen der Klarinetten und Hörner während eines Tremolo der Kontrabäſſe ergibt einen ebenſo eigenartigen wie neuen Klang, der wohl geeignet iſt, mit ſeinen drohenden Reflexen die Tongedanken zu färben, in denen Furcht und Angſt vorherrſchen. Dieſe Klangwirkung war weder Mozart noch Weber noch Beethoven bekannt. Ein prachtvolles Beiſpiel von ihr findet ſich im Duett

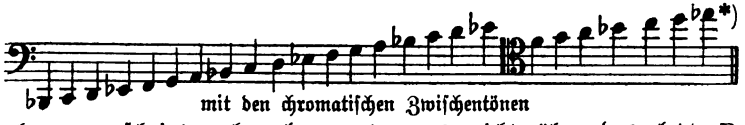
*) Das von den Verbeſſerungen bei der Oboe Geſagte (ſiehe Anm. Seite 95) gilt in gleicher Weiſe vom Engliſchhorn.

des vierten Aktes der Hugenotten, und ich glaube, daß Meyerbeer der erste ist, der sie in der Oper zur Geltung gebracht hat. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 29.)

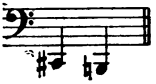
In Kompositionen, deren Gesamtcharakter von Schwermut durchtränkt sein soll, ist die häufige Verwendung des inmitten der Instrumentenmasse verborgenen Englischhorns sehr angebracht. Man kann dann nur eine Oboenstimme schreiben und die zweite durch die des Englischhorns ersetzen. Gluck hat dies Instrument in seinen italienischen Opern Telemaco und Orfeo verwendet, aber ohne hervorstechende Absicht und ohne großen Nutzen von ihm zu ziehen; in seinen französischen Partituren schrieb er es niemals. Weder Mozart noch Beethoven noch Weber haben sich seiner bedient; aus welchem Grunde, weiß ich nicht.

Das Fagott

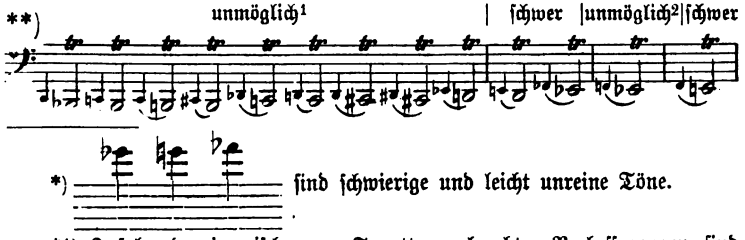
ist der Baß der Oboe; sein Umfang beträgt mehr als drei Oktaven; man notiert es in zwei Schlüsseln, folgendermaßen:



mit den chromatischen Zwischentönen

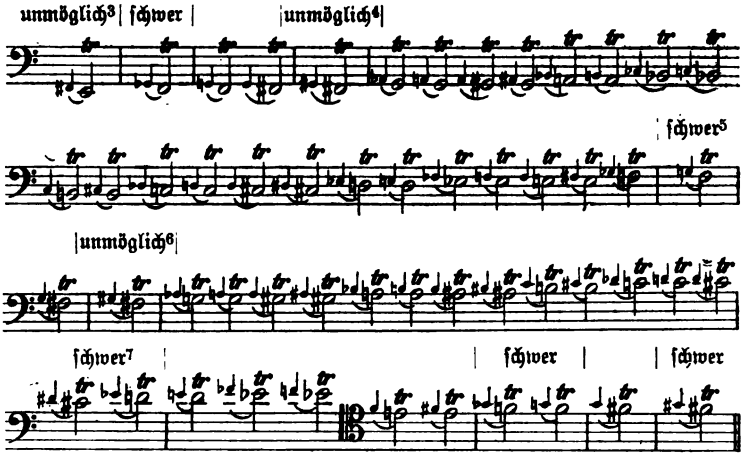
aber es erscheint mehr als geraten, es nicht über das letzte B hinaufsteigen zu lassen. Die Klappen, mit denen man es heutzutage ausgestattet hat, ermöglichen ihm, die  zu spielen, die ihm früher versagt waren. Sein Fingersatz beiden tiefen Töne ist derselbe wie der der Flöte.

Es gibt viele unmögliche Triller auf beiden Enden der Tonleiter des Fagotts.



sind schwierige und leicht unreine Töne.

**) Infolge der inzwischen am Fagott angebrachten Verbesserungen sind nachstehende Anmerkungen zu berücksichtigen: 1) möglich, 2) leicht, 3) leicht, 4) leicht, 5) leicht, 6) schwer, 7) leicht.



Alle übrigen oberhalb des Fis ſind ſchlecht oder unmöglich.

Das Fagott läßt in bezug auf Reinheit viel zu wünſchen übrig und wird vielleicht mehr als jedes andere Blasinſtrument dadurch gewinnen, daß man es nach dem Boehmſchen Syſtem konſtruiert.

Das Fagott iſt im Orcheſter in vielen Fällen ſehr nützlich. Sein Ton iſt nicht ſehr ſtark, und ſein Klang hat, ganz ohne Glanz und Adel, eine Neigung zum Groteſken, was man immer berückſichtigen muß, wenn man es ſoliſtiſch verwendet. Seine tiefen Töne geben für die ganze Gruppe der Holzblasinſtrumente vortreffliche Bäſſe ab. Gewöhnlich ſchreibt man die Fagotte zweiſtimmig; da aber in den großen Orcheſtern immer vier Fagotte vorhanden ſind*), ſo kann man ohne Schwierigkeit vierſtimmig ſchreiben, noch beſſer aber dreiſtimmig, indem man die tiefſte Stimme in der untern Oktave verdoppelt, um dem Baß mehr Kraft zu geben. Der Charakter der hohen Töne hat etwas Peinliches, Leidendes, ja ich möchte ſagen Jämmerliches, das ſich bisweilen in langſamen Melodien oder Begleitungsfiguren mit überraſchendſtem Erfolge verwerten läßt.**)

*) In Paris allerdings, in Deutſchland leider heute immer noch zwei, höchſtens drei.

**) Siehe das Fagott-Solo vor dem Bekenntnis des reumütigen Max „Herr, unwert bin ich eurer Gnade", „Freiſchütz" III. Akt. (Partiturausgabe, Edition Peters, Seite 184.)

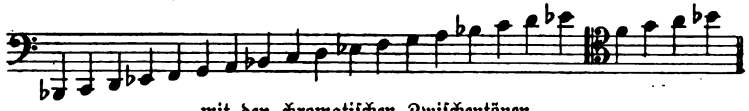
So werden die kurzen, seltsam schluchzenden Laute, die im Scherzo der cmoll-Sinfonie von Beethoven gegen Ende des Decrescendo erklingen, einzig durch den etwas gequälten Klang des hohen As und G der Fagottstimme erzielt. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 30.)

Dagegen hat Meyerbeer die fahle, kalte Leichenfarbe in seiner Auferstehung der Nonnen durch Verwertung der schlaffen Töne der Mittellage erhalten. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 31.)

Schnelle Passagen in gebundenen Noten können mit Erfolg verwendet werden; sie kommen gut heraus, wenn sie nur in den Lieblingstonarten des Instruments, wie Ddur, Gdur, Cdur, Fdur, Bdur, Esdur, Adur und den entsprechenden Molltonarten geschrieben sind. So machen folgende Passagen in der Badeszene des zweiten Aktes der Hugenotten eine vortreffliche Wirkung. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 32.)

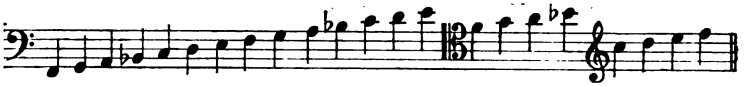
Das Quintfagott.

Eine kleinere Form des vorigen und in der Stimmung eine Quinte höher, besitzt das Quintfagott beinahe denselben Umfang und wird wie jenes in zwei Schlüsseln notiert, jedoch als transponierendes Instrument.



mit den chromatischen Zwischentönen

klingt folgendermaßen:

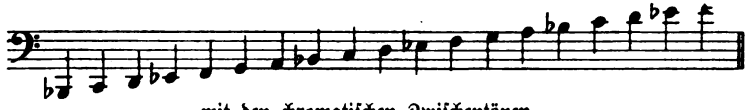


Das Quintfagott ist für das Fagott in der Höhe das, was das Englischhorn für die Oboe in der Tiefe. Das Englischhorn muß eine Quinte höher, als es klingt, notiert werden, das Quintfagott hingegen eine Quinte tiefer; das Quintfagott steht also in F, wenn die Fagotte in C spielen, in G, wenn sie in D spielen usw. In den meisten Orchestern existiert dieses Instrument nicht und wird dann durch das Englischhorn, und zwar in seinen

beiden hohen Oktaven, mit Glück ersetzt. Sein Klang ist nicht so empfindsam, aber kräftiger als der des Englischhorns und würde in der Militärmusik von vortrefflicher Wirkung sein.*) Der scharfe Klang der Blasorchester würde durch eine Anzahl großer und kleiner Fagotte eine wirksame Abtönung erfahren, und es ist sehr ärgerlich und nachteilig, daß man dahin gekommen ist, diese fast gänzlich auszuschließen.

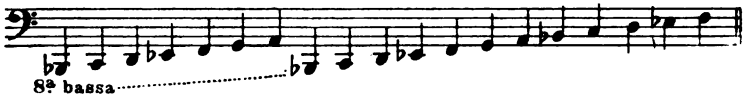
Das Kontrafagott.

Es verhält sich zum Fagott wie der Kontrabaß zum Violoncell, das heißt, sein Ton klingt eine Oktave tiefer, als er geschrieben wird. Man gibt ihm nicht gern mehr als diesen Umfang:



mit den chromatischen Zwischentönen

das klingt folgendermaßen:



Die beiden ersten Töne dieser Skala sprechen schwer an und sind wegen ihrer großen Tiefe sehr schlecht zu unterscheiden.

Es ist unnötig, hinzuzufügen, daß dieses außerordentlich schwerfällige Instrument sich nur für große Harmonieeffekte und für Baßstellen von gemäßigter Bewegung eignet. Beethoven hat es in den Finales seiner c-moll- und seiner Neunten Symphonie verwendet. Für die großen Blasorchester ist es sehr wertvoll, indessen entschließen sich nur wenige Künstler, es zu spielen. Man versucht es bisweilen durch die Ophikleide zu ersetzen, die aber nicht über dieselben tiefen Töne verfügt, da sie ja im Einklang mit dem gewöhnlichen Fagott steht und nicht eine Oktave tiefer; überdies besitzt ihr Klang keine Verwandtschaft mit dem des Kontrafagott. Ich glaube daher, man

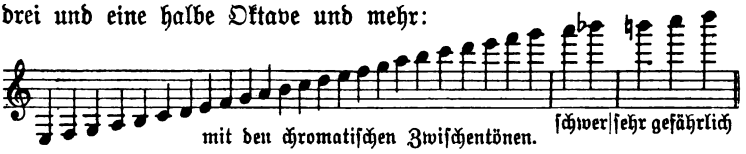
*) Auch für burleske Wirkungen müßte dieses in Deutschland gänzlich unbekannte Instrument von großem Vorteil sein.

wird in den meisten Fällen besser tun, sich dieses Instruments zu begeben, als es auf solche Art zu ersetzen.*)

Die Klarinetten.

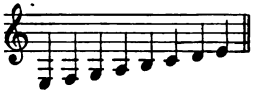
Die Instrumente mit einfachem Rohrblatt, wie die Klarinetten und das Bassetthorn, bilden eine Familie, die mit derjenigen der Oboe nicht so nahe verwandt ist, wie man glauben könnte. Was sie von dieser besonders unterscheidet, ist ihr Klangcharakter. In der Tat haben die Klarinetten in der Mittellage eine klarere, vollere und reinere Stimme als die Instrumente mit doppeltem Rohrblatt, deren Ton niemals von einer gewissen, je nach dem Talent des Ausführenden mehr oder minder hervortretenden Sprödigkeit oder Rauheit frei ist. Nur die hohen Töne der letzten Oktave, von dem C über den Notenlinien an gerechnet, haben etwas von der Sprödigkeit der starken Oboentöne, während der Charakter der tiefsten Töne sich in Folge der Kraft der Klangwellen demjenigen gewisser Fagottöne nähert.

Die Klarinette wird im G-Schlüssel notiert; ihr Umfang beträgt drei und eine halbe Oktave und mehr:

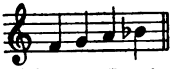


Man unterscheidet auf der Klarinette vier Register: die Tiefe, das Schalmeiregister, die Mittellage und die Höhe.

Das erste umfaßt diesen Teil der Tonleiter:

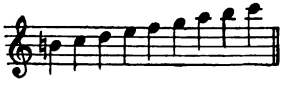


das zweite diesen:



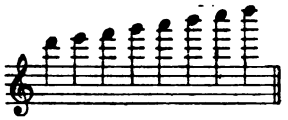
Diese Töne sind im allgemeinen dumpf.

Das dritte nimmt folgende Tonstufen ein:

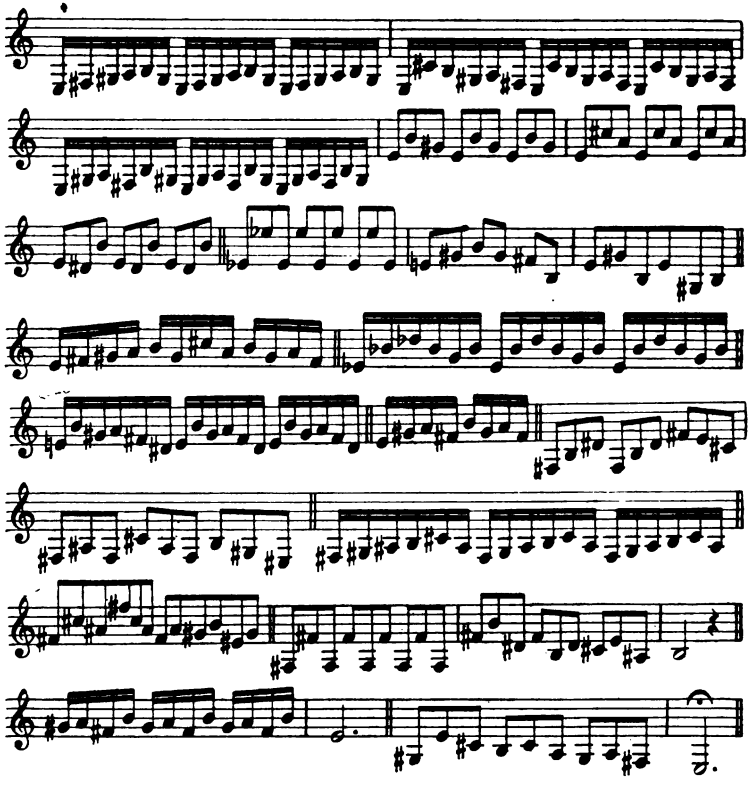


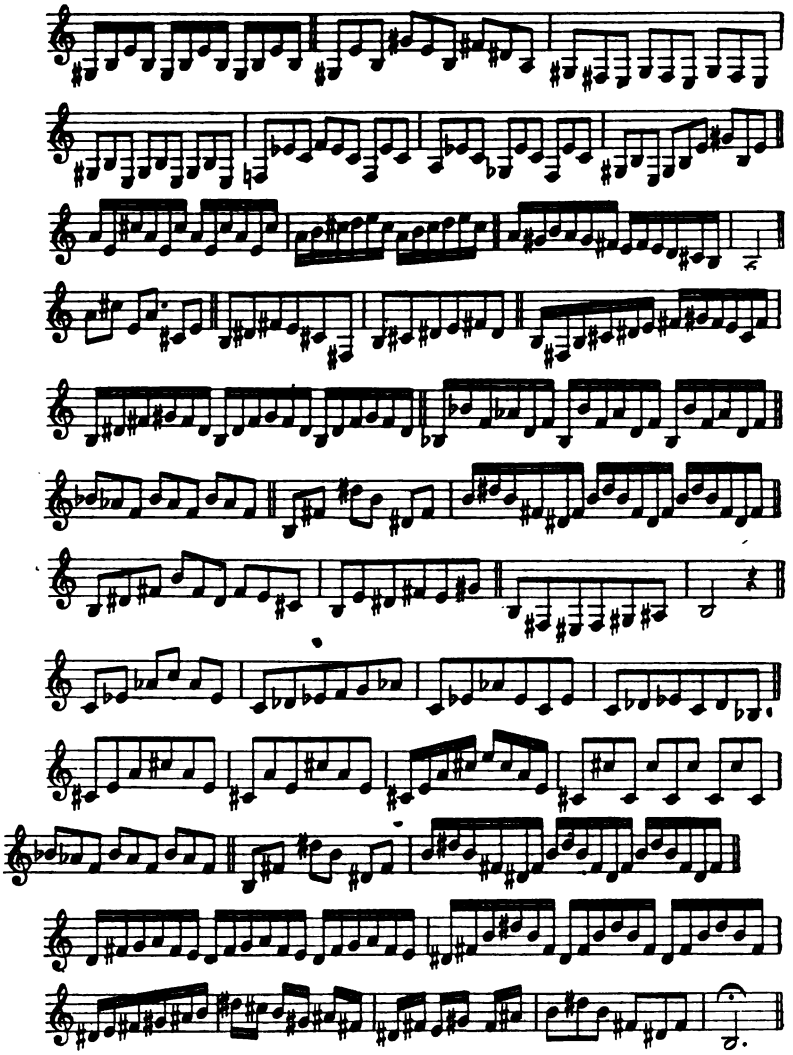
*) Das Kontrafagott findet sich heute in jedem guten Orchester. Brahms hat es in drei seiner Symphonien verwendet, und neuere Komponisten wissen ihm charakteristische Wirkungen abzugewinnen. Die von Heckel in Biebrich verfertigten Instrumente sprechen in allen Lagen, auch in der äußersten Tiefe bis zum B, gut und sicher an.

Und das vierte erſtreckt ſich über den Reſt der Tonleiter bis zum höchſten D.

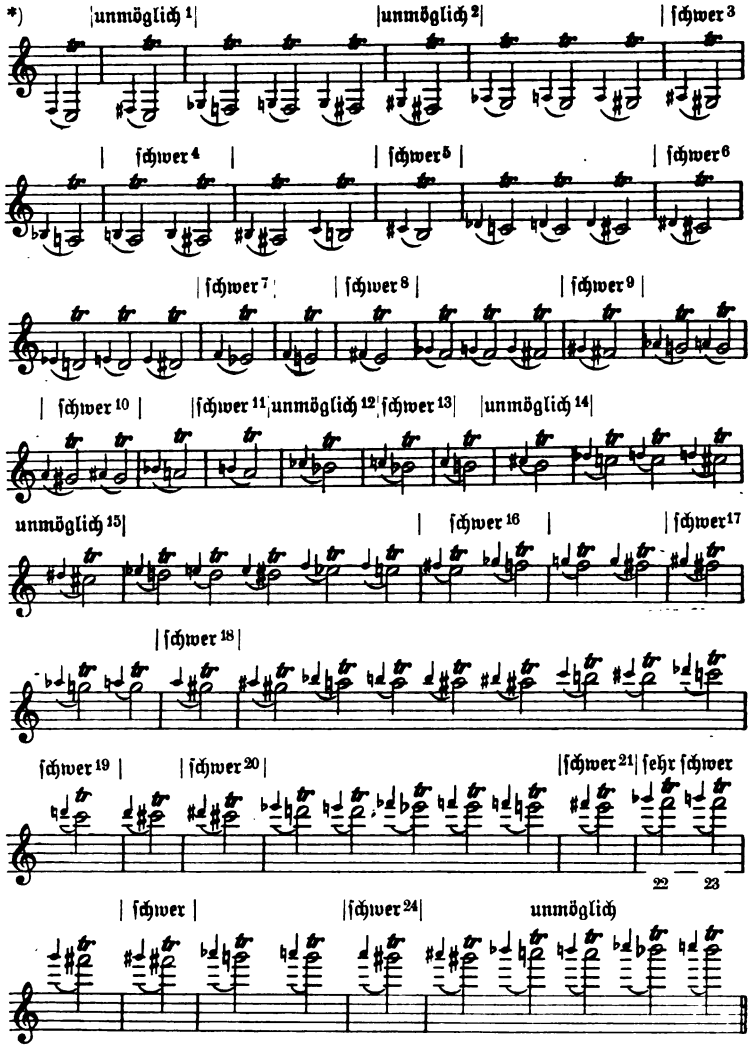


Eine beträchtliche Anzahl von diatoniſchen Tonverbindungen, Arpeggien und Trillern war früher unausführbar, die es heute dank der auf dem Inſtrument angebrachten ſinnreichen Klappenmechanik nicht mehr ſind, die ſich ſogar leicht ſpielen laſſen werden, wenn erſt alle Inſtrumentenmacher das Saxſche Syſtem angenommen haben. Da dieſe Vervollkommnungen jedoch noch nicht allgemeine Verbreitung gefunden haben, ſo iſt es geraten, Paſſagen wie die folgenden nicht zu ſchreiben, außer wenn die Bewegung ſehr langſam iſt.





Die Zahl der auf der Klarinette ausführbaren Triller mit großer und kleiner Sekunde ist beträchtlich; diejenigen welche sich nicht mit Sicherheit ausführen lassen, sind in der folgenden Tonleiter bezeichnet.



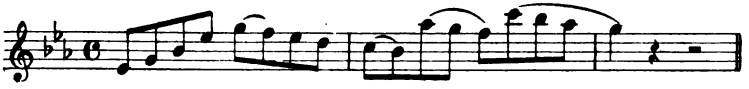
*) Infolge der an der Klarinette angebrachten Verbesserungen sind nachstehende Anmerkungen zu beachten: 1) leicht, 2) möglich, 3) leicht, 4) leicht, 5) leicht, 6) schwer aber möglich, 7) leicht, 8) leicht, 9) leicht, 10) leicht, 11) leicht, 12) schwer, 13) leicht, 14) leicht, 15) möglich, 16) leicht, 17) leicht, 18) leicht, 19) leicht, 20) leicht, 21) leicht, 22) leicht, 23) schwer, 24) leicht.

Die Lieblingstonarten der Klarinetten sind Cdur, Fdur und Gdur in erster Linie, dann Bdur, Esdur, Asdur und Ddur und die zugehörigen Molltonarten. Da man Klarinetten in verschiedenen Stimmungen besitzt, so kann man bei geeigneter Verwendung derselben immer die Unannehmlichkeit vermeiden, den Ausführenden in Tonarten spielen zu lassen, die viele Vorzeichnungen haben, wie Adur, Edur, Hdur, Desdur, Gesdur und die zugehörigen Molltonarten.

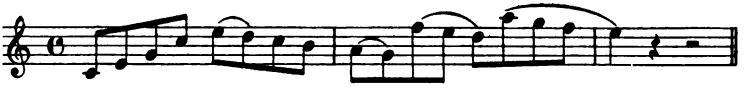
Vier Arten sind heutzutage allgemein im Gebrauch:

Die kleine Klarinette in Es, der man gewöhnlich nur einen Umfang von drei Oktaven und zwei Tönen gibt:

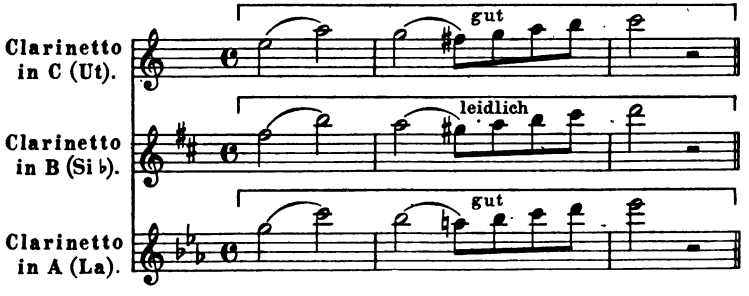
Diese steht eine kleine Terz höher als die Klarinette in C und wird als transponierendes Instrument notiert. Eine Passage, die folgendermaßen klingen soll:

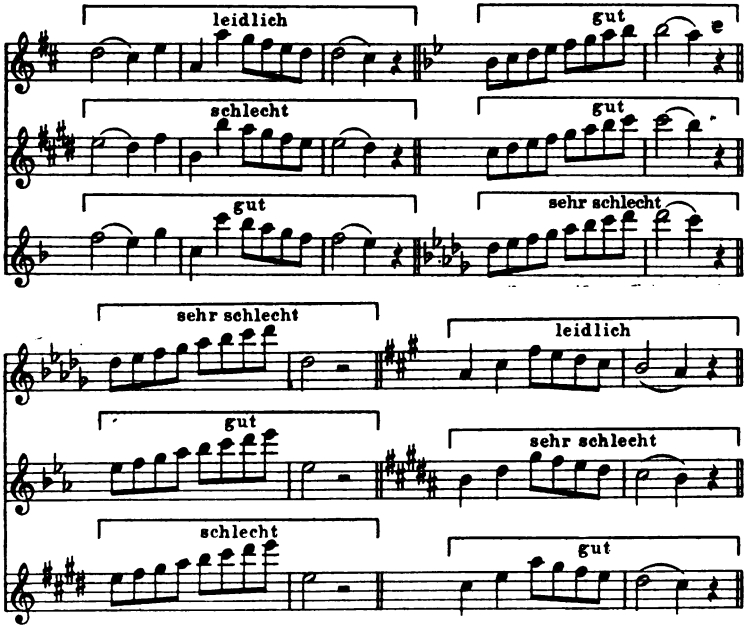


muß man also so schreiben:



Die Klarinette in C, die Klarinette in B und die Klarinette in A. Die beiden letzten haben ebensoviel Töne Umfang wie die Klarinette in C. Da die eine einen Ton und die andere eine kleine Terz tiefer steht als diese, so muß man sie einen Ton und eine kleine Terz höher schreiben, als sie wirklich klingen.





Diese Ausdrücke: gut, schlecht, leidlich beziehen sich hier nicht auf die Ausführungsschwierigkeit der zu Beispielen benutzten Phrasen an sich, sondern nur auf die Schwierigkeit der Stimmung, in welchen sie geschrieben sind. Übrigens muß bemerkt werden, daß bei einfachen Stellen in langsamer Bewegung die schwierigeren Tonarten, wie Adur und Edur, nicht absolut zu vermeiden sind.*)

Die Klarinette in D ist wenig verbreitet, sollte es jedoch mehr sein; ihr Klang ist rein, hat jedoch eine merkliche Schärfe. Er läßt sich bei mancher Gelegenheit vortrefflich verwerten.

Wie man sieht, sind diese verschiedenen Klarinetten, noch ganz abgesehen von der Eigenart ihrer Klangfarbe, auf die wir gleich zu sprechen kommen werden, für die Leichtigkeit der Ausführung von großem Nutzen. Es ist bedauerlich, daß es ihrer nicht noch mehr gibt. Zum Beispiel könnten die Stimmungen in H und D, die man

*) Die inzwischen erfolgten Verbesserungen der Klarinetten haben sowohl hier wie auch in Beziehung auf das Seite 105 und 106 Gesagte viele Bedenken überwunden.

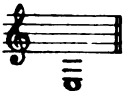
selten findet, den Komponisten in einer Menge von Fällen große Hilfsmittel darbieten.

Die kleine Klarinette in hoch F, die man früher viel bei Militärmusiken verwendete, ist durch die in Es beinahe verdrängt worden; diese findet man mit Recht weniger kreischend und auch für die in den Kompositionen für Blasinstrumente gewöhnlich benutzten Tonarten ausreichend. Die Klarinetten besitzen um so viel weniger Reinheit, Zartheit und Adel, je weiter sich ihre Stimmung von der B-Stimmung, einer der schönsten des Instruments, nach oben hin entfernt. Die Klarinette in C klingt härter als die in B, und ihre Stimme hat viel weniger Reiz. Die kleine Klarinette in Es hat durchdringende Töne, die vom A über den Notenlinien an sehr leicht unedel werden. Sie ist auch in einer modernen Symphonie verwendet worden, um eine Melodie parodistisch und in gemeiner Beleuchtung zu wiederholen und sie — man verzeihe mir das Wort — zu verpöbeln, da die dramatische Tendenz des Werkes diese seltsame Umbildung verlangte.*) Die kleine Klarinette in F hat eine noch schärfer ausgesprochene Neigung nach derselben Richtung hin. Dagegen erzeugt das Instrument, je tiefer es wird, desto umschleiertere und schwermütigere Töne.

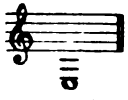
Im allgemeinen sollten sich die Ausführenden nur der vom Komponisten angegebenen Instrumente bedienen. Da jedes dieser Instrumente seinen besondern Charakter hat, so ist es zum mindesten wahrscheinlich, daß der Komponist nicht aus bloßer Laune das eine lieber als das andere gewählt hat, sondern weil er diese oder jene Klangfarbe vorzog. Wenn man sich, wie es gewisse Virtuosen tun, darauf versteift, alles (in Transposition) auf der B-Klarinette zu spielen, so ist das, seltene Ausnahmen abgerechnet, eine ungenaue Ausführung. Diese Ungenauigkeit aber wird um so offenkundiger und strafbarer, wenn es sich zum Beispiel um die Klarinette in A handelt. Es ist sehr wohl möglich, daß der

*) Phantastische Symphonie von Berlioz, letzter Satz. (Siehe Partiturausgabe Breitkopf & Härtel, Seite 110.) Moderne Komponisten nehmen die Es-Klarinette mit Vorliebe in ihrem Orchester auf, teils um schrille, schreiende Wirkungen zu erzielen, teils um den Klarinettenklang in Höhen zu gewinnen, wohin die tiefern Stimmungen nicht reichen.

Komponiſt ſie nur zum Zweck vorgeſchrieben hat, ihr tiefes E zu haben, das wie Cis klingt:

Klarinette in A:  Klang:

Was tut nun der Spieler der B-Klarinette, deren tiefes E nur den Ton D ergibt?

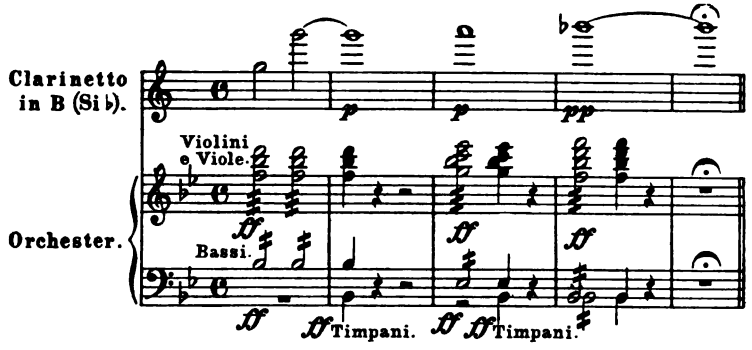
Klarinette in B:  Klang:

Er transponiert die Note in die höhere Oktave und zerſtört ſo die vom Komponiſten gewollte Wirkung! — — Das iſt unverantwortlich.*)

Die Klarinette hat, wie geſagt, vier Regiſter; jedes von ihnen beſitzt einen beſondern Klangcharakter. Der des hohen Regiſters hat etwas Schneidendes, das man nur in den Fortiſſimi des Orcheſters oder in den kühnen Paſſagen eines glänzenden Solo anwenden ſollte. Einige ſehr hohe Töne können jedoch auch im Piano gebraucht werden, wenn man den Anſatz des Tons entſprechend vorbereitet. Die Mittellage und das Schalmeiregiſter eignen ſich ihrem Klangcharakter nach für Melodien, Arpeggien und Paſſagen, und die Tiefe iſt, namentlich in ihren gehaltenen Tönen, zum Ausdruck jener Klangwirkungen von kalt drohendem Charakter, jener düſtern Töne voll ſtarrer Wut, befähigt, deren genialer Erfinder Weber war. Will man das durchdringend Schreiende der ganz hohen Töne in hervorſtechender Weiſe verwenden und hegt für die Ausführung wegen des jähen Einſatzes der gefährlichen Note Beſorgniſſe, ſo muß man dieſen Einſatz der Klarinette mit einem Forte-Akkord des ganzen Orcheſters decken, der abbricht, ſobald der Ton Zeit gehabt

*) Auch die heutige Manier, die C-Klarinette ganz zu beſeitigen und ihre Stimmen transponiert auf B-Klarinetten zu blaſen, iſt keineswegs gerechtfertigt. Zwar kann der Fall, daß ein tiefer Ton nach der Höhe transponiert werden müßte, hierbei nicht eintreten, aber der Klang der C-Klarinette iſt doch ſo weit von dem der tiefern Stimmungen verſchieden, daß ſie von den Komponiſten ſicher nicht ohne Abſicht vorgeſchrieben worden iſt. Gerade die größere Härte verleiht dem Klang der C-Klarinette einen friſchen, keuſchen Charakter, der, an richtiger Stelle verwendet, von beſonderer Wirkung ſein kann.

hat, ſich zu ſetzen und zu klären; dann kann er ohne Gefahr ungedeckt gelaſſen werden.



Es iſt recht ſelten Gelegenheit dazu, dieſe ganz hohen gehaltenen Töne günſtig zu verwenden.

Der Charakter der Töne in der Mittellage, in denen ſich eine Art von Stolz ausprägt, gemildert durch edle Zartheit, befähigt ſie zum Ausdruck der poeſievollſten Empfindungen und Gedanken. Nur frivole Luſtigkeit und ſelbſt naive Freude ſcheinen ihr nicht zu liegen. Die Klarinette iſt wenig geeignet für die Idylle, ſie iſt ein epiſches Inſtrument wie die Hörner, die Trompeten und die Poſaunen. Ihre Stimme iſt die Stimme der heroiſchen Liebe. Wenn die Maſſe der Metallinſtrumente in den großen Militärſymphonien das Phantaſiebild einer waffenfunkelnden Kriegerſchar erweckt, die dem Ruhm oder dem Tode entgegenzieht, ſo ſcheinen zahlreiche, zu gleicher Zeit erklingende Klarinetten-Uniſoni die geliebten Frauen darzuſtellen, die Liebenden mit ihrem ſtolzen Blick und ihrer tiefen Leidenſchaft, die der Waffenlärm begeiſtert, die kämpfend ſiegen, die die Sieger bekränzen oder mit den Beſiegten ſterben. Ich konnte niemals von fernher eine militäriſche Muſik hören, ohne daß mich dieſer weibliche Klang der Klarinetten lebhaft ergriffen hätte und ohne daß mich Phantaſiebilder dieſer Art, wie nach der Lektüre der antiken Epen, beſchäftigt hätten. Dieſer ſchöne Inſtrumentalſopran, der ſo hell tönt und ſo reich iſt an eindringlichen Akzenten, wenn man ihn in Maſſen verwendet, gewinnt im Solo an Feinheit, an flüchtigen Nuancen und an geheimnisvollen

Gefühlswirkungen, was er an Kraft und glänzender Tonstärke verliert. Nichts ist so jungfräulich, nichts so rein wie das Kolorit, das der Klang einer von einem tüchtigen Virtuosen in der Mittellage gespielten Klarinette manchen Melodien verleiht.

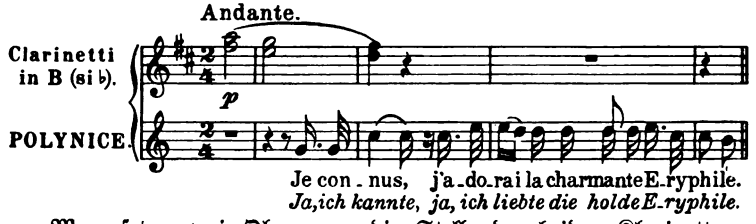
Die Klarinette vermag am besten von allen Blasinstrumenten den Ton entstehen, anschwellen, abschwellen und vergehen zu lassen. Daher ihre köstliche Fähigkeit, ferne Klänge, Echos, Nachklänge der Echos, Dämmerungstöne zu erzeugen. Was könnte ich für ein wundervolleres Beispiel für die Verwertung von einigen dieser verschiedenen Fähigkeiten zitieren als die von einem Streichertremolo begleitete träumerische Klarinettenmelodie im Allegro der Freischützouvertüre!! Ist das nicht die einsame, den Blick zum Himmel richtende Jungfrau, die blonde Jägersbraut, in deren zärtliche Klage sich das Rauschen des tiefen, sturmbewegten Waldes mischt? .... O Weber!!!... (Siehe Partiturbeispiel Nr. 33.)

Ich möchte mir noch erlauben, aus meinem Monodrama (Lelio) die, wenn auch nicht gleiche, so doch wenigstens ähnliche Wirkung einer Klarinettenmelodie zu zitieren, deren von Pausen unterbrochene Abschnitte gleichfalls vom Tremolo eines Teils der Streichinstrumente begleitet werden, während die Kontrabässe unter der Harmonie in schwerem Pulsschlag von Zeit zu Zeit einen tiefen Ton pizzikato spielen, und während eine Harfe nur leise andeutend Arpeggienfragmente hören läßt. Um jedoch dem Ton der Klarinette einen möglichst unbestimmten, fernen Klang zu geben, habe ich das Instrument in einen Beutel von Leder einhüllen lassen, der den Dienst des Dämpfers versieht. Dieses traurige Murmeln und der halb verwischte Klang dieses Solo, welches eine schon in einem andern Stück gehörte Melodie wieder aufnimmt, hat stets einen starken Eindruck auf die Hörer gemacht. Diese Schattenmusik erzeugt eine drückende Traurigkeit und ruft Tränen hervor, wie es die schmerzvollsten Töne nicht vermöchten; sie erweckt die Melancholie ebenso wie die zitternden Harmonien der Äolsharfe. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 34.)

Beethoven hat im Hinblick auf den schwermütig edlen Charakter der Adur-Melodie im unsterblichen Andante seiner 7. Symphonie, und um alles auszudrücken, was diese Weise gleichzeitig an leiden-

ſchaftlichen Klagen enthält, nicht unterlaſſen, ſie der Mittellage der Klarinette anzuvertrauen. Gluck hatte das Ritornell der Alceſtenarie »Ah! malgré mon faible cœur partage« anfangs für eine Flöte geſchrieben, gab es aber dann der Klarinette, offenbar weil er bedachte, daß der Ton der Flöte zu ſchwach war und des Adels ermangelte, der zur Darlegung eines ſo von Troſtloſigkeit und trauernder Größe durchdrungenen Themas notwendig iſt. Es ſind auch wieder die Klarinetten, die zugleich mit der Singſtimme jene andere, ſchmerzlich reſignierte Alceſtenarie ſingen: »Ah! divinités implacables«.

Eine Wirkung beſonderer Art ergeben die drei langſamen Klarinettenterzen in der Oedipusarie: »Votre cour devint mon azile«. Es iſt nach dem Schluß des Themas, als Polyneikes, bevor er in ſeinem Geſange fortfährt, ſich zur Tochter des Theſeus wendet und, den Blick auf ſie gerichtet, hinzufügt: »Je connus, j'adorai la charmante Eryphile«. Dieſe beiden bis zum Einſatz der Singſtimme ſanft hinabſteigenden Klarinettenterzen ſind in dem Augenblick, wo die beiden Liebenden einen zärtlichen Blick tauſchen, von hervorragender dramatiſcher Bedeutung und geben auch eine vortreffliche muſikaliſche Wirkung. Die beiden Inſtrumentalſtimmen ſind hier ein Symbol reiner Liebe. Wenn man ſie hört, iſt es, als ſähe man Eryphile ſchamhaft die Augen niederſchlagen. Ein wundervolles Tonbild!



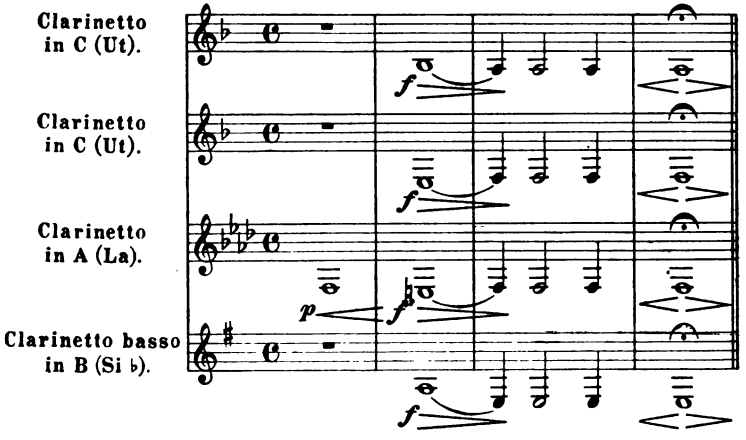
Man ſetze zwei Oboen an die Stelle der beiden Klarinetten, und der Eindruck iſt zerſtört.

Dieſe koſtbare Orcheſterwirkung fehlt allerdings in der geſtochenen Partitur von Sacchinis*) Meiſterwerk; aber ich habe ſie in der Aufführung zu oft wahrgenommen, um nicht meines Gedächtniſſes ſicher zu ſein!**)

*) Siehe Anmerkung Seite 36.

**) So edel die Klarinette an ſolchen und vielen andern Stellen klingt, ſo gemein wirkt ſie, wenn ſie triviale Muſik ſpielt oder ſchlecht geblaſen wird.

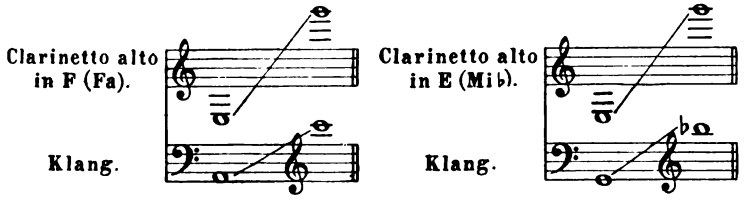
Weder Sacchini, noch Gluck noch ein anderer von den großen Meistern dieser Zeit hat die tiefen Töne des Instruments verwertet. Den Grund davon kann ich nicht finden. Anscheinend ist Mozart der erste, der für Begleitungen düstern Charakters, wie im Maskenterzett des Don Juan, von ihnen Gebrauch gemacht hat. Erst Weber war es vorbehalten, alles das zu entdecken, was der Klang dieser tiefen Töne an Schrecklichem birgt, wenn man sie dazu benutzt, unheimliche Harmonien auszuhalten. In solchem Falle ist es besser, die Klarinetten zweistimmig als im Einklang oder in der Oktave zu schreiben. Je zahlreicher dann die harmonischen Noten sind, desto mehr tritt die Wirkung hervor. Wenn man zum Beispiel für den Akkord Cis-E-B drei Klarinetten zur Verfügung hätte, so würde diese verminderte Septime, wenn gut motiviert, gut eingeführt und ebenso instrumentiert, einen furchtbaren Ausdruck erhalten, den man durch das hinzutretende tiefe G einer Baßklarinette noch mehr verdüstern könnte.



Kaum bei einem andern Instrument ist der Gegensatz der Behandlung in solchem Maße fühlbar. Als es Weber im „Freischütz" und Marschner im „Hans Heiling" unternahmen, Dorfmusik künstlerisch nachzuahmen, gaben sie mit vollem Bewußtsein und glücklichem Gelingen der Klarinette ihre charakteristisch hervorstechenden Partien, denn nichts ist gerade für Dorfmusikanten so bezeichnend wie der aufdringliche Klang dieses Instruments.

Die Altklarinette

ist eine Klarinette in tief F oder in tief Es, steht also eine Quint tiefer als die Klarinetten in C oder in B, deren vollen Umfang sie hat. Man schreibt sie transponierend entweder eine Quinte oder eine große Sexte höher, als sie wirklich klingt.



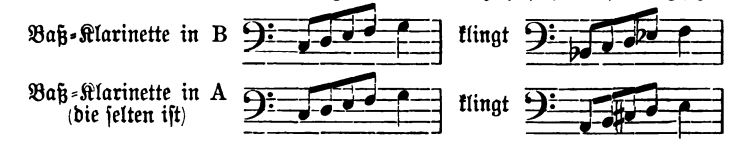
Sie ist ein sehr schönes Instrument, und man kann nur bedauern, daß sie nicht in allen gut besetzten Orchestern zu finden ist.

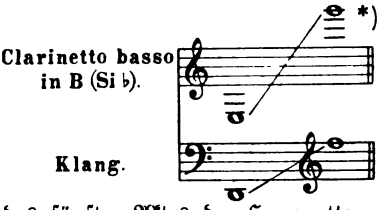
Die Baßklarinette

steht noch tiefer als die vorhergehende, eine Oktave unter der Klarinette in B; es gibt jedoch auch eine andere in C (eine Oktave tiefer als die Klarinette in C), aber die in B ist viel mehr verbreitet. Da es noch immer dasselbe Instrument ist, nur in größern Dimensionen gebaut wie die gewöhnliche Klarinette, so bleibt auch ihr Umfang ziemlich derselbe.

Ihr Rohrblatt ist etwas schwächer und verdeckter als das der andern Klarinetten. Die Baßklarinette ist natürlich nicht dazu bestimmt, die hohen Klarinetten nach der Höhe hin zu ergänzen, wohl aber, ihren Umfang in der Tiefe zu erweitern. Gleichwohl ergeben sich sehr schöne Wirkungen aus der Verdopplung hoher B-Klarinettentöne durch eine Baßklarinette in der untern Oktave. Sie wird wie die andern Klarinetten im G-Schlüssel geschrieben. *)

*) Ihre tiefen Töne notiert man jetzt auch im Baßschlüssel, dann aber nur einen Ton (in der A-Stimmung eine kleine Terz) höher, als sie klingt, z. B.





*) Die tiefſten Töne ſind die beſten, aber mit Rückſicht auf die Langſamkeit der Schwingungen darf man ſie nicht allzu ſchnell aufeinanderfolgen laſſen. Meyerbeer hat die Baßklarinette im Trio des fünften Aktes der Hugenotten einen beredten Monolog ſprechen laſſen. (Siehe Partiturbeiſpiel Nr. 35.)

Je nach der Art und Weiſe, wie der Komponiſt es ſchreibt, und je nach dem Talent des Ausführenden kann dieſes Inſtrument in der Tiefe den wilden Klang der gewöhnlichen tiefen Klarinettentöne oder den ruhigen, feierlichen und prieſterlichen Ton gewiſſer Orgelregiſter annehmen. Es ermöglicht alſo eine häufige und ſchöne Verwendung; überdies gibt es, wenn man vier oder fünf ſeiner Gattung im Einklang benutzt, den Bäſſen des Blasinſtrumentenorcheſters eine vortreffliche, ſalbungsvolle Klangfülle. **)

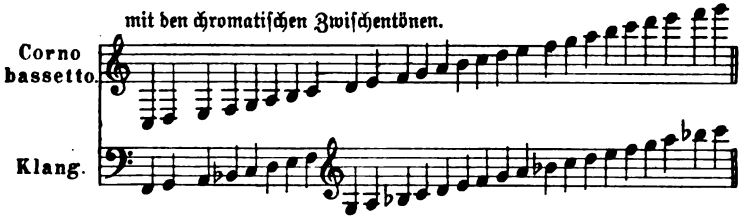
Das Baſſetthorn.

würde ſich von der Altklarinette in tief F nur durch den kleinen Schalltrichter aus Meſſing unterſcheiden, der ſein unteres Ende verlängert, wenn es nicht außerdem die Fähigkeit beſäße, bis zum C, alſo eine Terz tiefer als der tiefſte Ton der Klarinette, chromatiſch hinabzuſteigen.

---

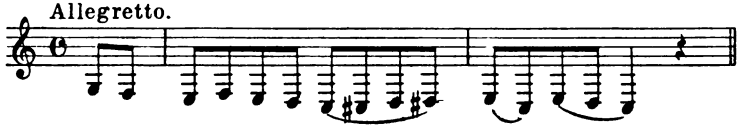
*) Neuere Inſtrumente verfügen über das tiefe Es oder Dis, dem Klang nach Cis oder Des, einige ſogar über das tiefe D, welches wie C klingt.

**) Einige Inſtrumentenbauer haben eine Kontrabaß-Klarinette konſtruiert. Im Konſervatorium zu Brüſſel exiſtiert ein ſolches Inſtrument, Heckel in Biebrich hat eines gebaut; die ſchönſte Kontrabaß-Klarinette aber iſt die von Herrn R. Kohl in Neuyork verfertigte, deren Erbauer ſelbſt ein Meiſter auf dieſem Inſtrument iſt. Sie ſteht in B und reicht im Klang bis zum Kontra-C (geſchrieben D); ihr Umfang iſt alſo eine Oktave tiefer wie der der Baßklarinette und zwei Oktaven tiefer wie der der gewöhnlichen B-Klarinette. Man notiert ſie im Violin-Schlüſſel zwei Oktaven und eine Sekunde höher oder im Baßſchlüſſel eine None höher, als ſie klingt. Ihr Ton iſt voll und edel, weicher als der des Kontrafagotts, auch iſt man eher imſtande, raſche Paſſagen darauf herauszubringen wie auf jedem andern tiefen Blasinſtrument. Als Verdopplung der Baßklarinette in der tiefern Oktave iſt ſie von herrlicher Wirkung. Auch in mancher andern Beziehung dürfte ſie im Orcheſter von großem Nutzen ſein.



Die Töne, welche in der Höhe über dieſen Umfang hinausgehen, ſind ſehr gefährlich; überdies iſt gar kein plauſibler Grund vorhanden, ſie anzuwenden, da man ja hohe Klarinetten hat, die ſie mühelos und viel reiner geben können.

Wie bei den Baßklarinetten, ſo ſind auch bei den Baſſetthörnern die tiefen Töne am ſchönſten und charakteriſtiſchten. Nur iſt zu bemerken, daß alle jene, welche unter das E hinabſteigen, nur langſam und jedermit beſonderm Anſatz (nicht legato) herausgebracht werden können. Eine Stelle wie die folgende wäre nicht ausführbar.



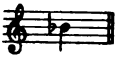
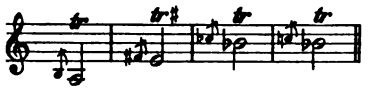
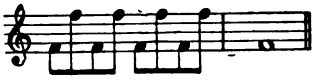
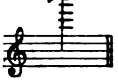
Mozart hat dieſes ſchöne Inſtrument zweiſtimmig verwendet, um das harmoniſche Kolorit in ſeinem Requiem dunkel zu färben, und hat ihm in ſeiner Oper »La Clemenza di Tito« wichtige Solos anvertraut.*)

Verbeſſerungen an den Klarinetten.

Der Bau dieſer Inſtrumente, der ſo lange Zeit beinahe in den Kinderſchuhen ſtecken blieb, iſt heutzutage auf einem Wege, der ſicher zu wertvollen Ergebniſſen führen wird; große Fortſchritte hat ſchon der ſcharfſinnige und kenntnisreiche Pariſer Inſtrumentenmacher Adolphe Sax**) erzielt. Er verlängerte das Rohr der Klarinette nach der Seite des Schalltrichters hin etwas und gewann ihr

*) Siehe auch „Zauberflöte" II. Akt, Marſch der Prieſter und Saraſtros Arie: „O Iſis". (Partiturausgabe Breitkopf & Härtel, Seite 117—118.)

**) Geb. 1814 zu Dinant a. d. Maas, geſt. 1894 in Paris, war daſelbſt ſeit 1857 Lehrer des Saxophons am Konſervatorium.

dadurch einen halben Ton in der Tiefe; sie kann somit jetzt das Es oder Dis bringen.*) Das B der Mittellage  das auf der alten Klarinette schlecht klang, ist auf der neuen einer der besten Töne. Folgende Triller  die Arpeggien von  F zu F und eine Menge anderer ungewöhnlicher Passagen sind leicht geworden und klingen gut. Die Töne des hohen Registers sind bekanntlich der Schrecken der Komponisten und der Ausführenden, die nur selten und mit außerordentlicher Vorsicht von ihnen Gebrauch zu machen wagen. Vermöge einer kleinen, ganz nahe am Schnabel der Klarinette angebrachten Klappe hat Sax diese Töne ebenso rein, ebenso weich und fast ebenso leicht gemacht wie die der Mittellage. So spricht das hohe B  das man kaum zu schreiben wagte, auf den Klarinetten von A. Sax an, ohne daß irgend welche Vorbereitung oder Mühe von seiten des Ausführenden erforderlich wäre; man kann es ohne die geringste Gefahr im Pianissimo intonieren, und es ist mindestens so weich wie das der Flöte. Um den Nachteilen abzuhelfen, welche Trockenheit und Feuchtigkeit beim Gebrauch der hölzernen Schnäbel notwendigerweise herbeiführten, je nachdem das Instrument einige Tage ungespielt blieb oder umgekehrt zu lange benutzt wurde, hat Sax der Klarinette einen Schnabel aus vergoldetem Metall gegeben, der den Glanz des Tones verstärkt, ohne dabei irgendwie den Veränderungen zu unterliegen, die den hölzernen Schnäbeln eigen sind. Diese Klarinette hat größern Umfang, größere Gleichmäßigkeit, Leichtigkeit und Reinheit als die alte, ohne daß ihr Fingersatz geändert worden wäre, wenn es nicht, wie in einer kleinen Anzahl von Fällen, geschah, um ihn zu vereinfachen.

Die neue Baßklarinette von Adolphe Sax ist noch viel mehr vervollkommnet. Sie hat 22 Klappen. Was sie besonders von der alten unterscheidet, ist die vollkommene Reinheit, die auf der ganzen chromatischen Tonleiter absolut gleichmäßige Temperatur und eine größere Tonstärke.

Da das Rohr sehr lang ist, so berührt der Schalltrichter des Instruments, wenn der Ausführende aufrecht steht, fast die Erde;

*) Auf deutschen Klarinetten findet man diesen Ton verhältnismäßig selten.

dieser Übelstand würde den Ton in sehr unangenehmer Weise erdrücken, wenn der geschickte Instrumentenmacher nicht darauf bedacht gewesen wäre, ihm durch einen konkaven metallischen Reflektor abzuhelfen, der, unter dem Schalltrichter angebracht, den Ton sammelt, ihn konzentriert, wohin man will, und seine Stärke beträchtlich vermehrt.

Die Baßklarinetten von A. Sax stehen in B.

Blasinstrumente ohne Rohrblatt.

Die Flöte.

Dieses Instrument, das sehr lange in einer Menge von Beziehungen so unvollkommen blieb, ist gegenwärtig dank der Geschicklichkeit einiger Instrumentenmacher und dank einem von Boehm*) nach der Gordonschen Entdeckung eingeführten Fabrikationsverfahren so vollkommen, so rein und so gleichmäßig im Klang, wie man es nur wünschen kann.

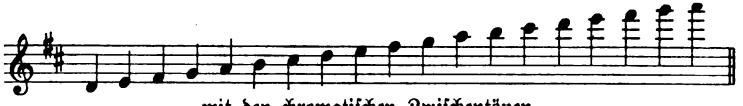
Übrigens wird es mit allen Holzblasinstrumenten ebenso gehen. Ihre Reinheit konnte natürlich durchaus nicht tadellos sein, da man ihre Löcher immer nach dem natürlichen Abstand der Finger des Ausführenden und nicht nach dem rationellen Teilungsverhältnis des Schallrohrs gebohrt hatte, einem Teilungsverhältnis, das sich auf die Gesetze des Klanges gründet und durch die Schwingungsknoten bestimmt wird. Gordon und nach ihm Boehm haben nun angefangen, die Löcher ihrer Holzblasinstrumente genau an den Punkten zu bohren, die das physikalische Grundgesetz des Klanges vorschreibt, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, ob der Fingersatz auf jedem der Löcher leicht oder auch nur möglich sei, und in der Überzeugung, daß er in der Folge doch noch auf die eine oder andere Weise möglich gemacht werden könne.

Nachdem das Instrument einmal mit Löchern versehen und nach dem angegebenen System rein gestimmt war, ersannen sie einen Mechanismus von Klappen und Ringen, die sie an Stellen anbrachten, wo die Finger des Ausführenden sie leicht erreichen können, und die dazu dienen, die Löcher, welche sich außer Bereich

* Theobald Boehm, geb. 1794 zu München, gest. daselbst 1881, langjähriges Mitglied der Hofkapelle.

der Finger befinden, zu öffnen oder zu schließen. Dadurch mußte der alte Fingersatz notwendigerweise geändert werden, und die Ausführenden mußten neue praktische Studien treiben; aber hatten sie in kurzer Zeit diese Schwierigkeiten überwunden, dann boten ihnen die neuen Instrumente sehr schnell so reichen Ersatz, daß das Beispiel mehr und mehr Nachahmung findet, und daß zweifellos in wenigen Jahren die neuen Holzblasinstrumente nach dem System Gordon und Boehm die alten vollständig ersetzt haben werden.

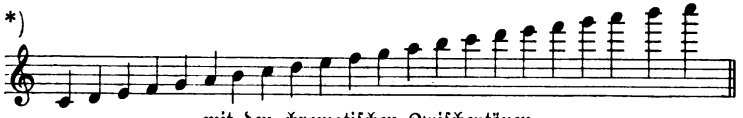
Die Flöte hatte noch vor wenigen Jahren nur folgenden Umfang:



mit den chromatischen Zwischentönen.

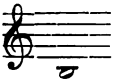
Nach und nach sind dieser Tonleiter zwei Halbtöne in der Tiefe und drei in der Höhe hinzugefügt worden, was drei volle Oktaven ergibt:

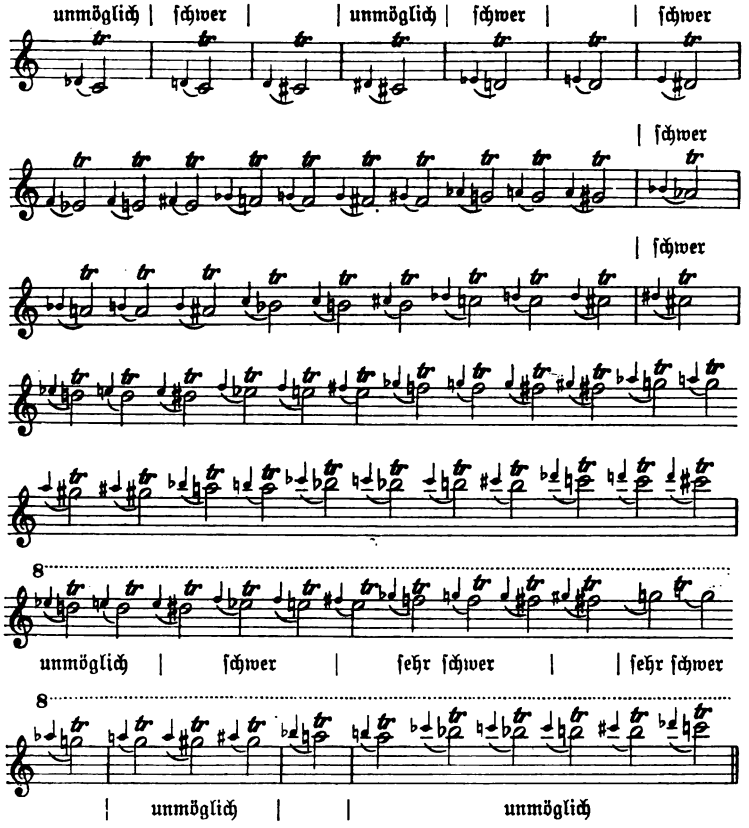
sehr hart



mit den chromatischen Zwischentönen.

Da jedoch nicht alle Ausführenden die C-Klappe haben, d. h. den kleinen Reservemechanismus, der der Flöte das tiefe C und Cis ermöglicht, so ist es in den weitaus meisten Fällen besser, sich dieser beiden Töne zu enthalten, wenn man für Orchester schreibt. Die beiden letzten hohen Töne H und C dürfen auch nicht im Pianissimo verwendet werden, wegen einer gewissen Schwierigkeit der Ansprache, die ihnen noch geblieben ist, und wegen ihres etwas harten Klanges. Dagegen spricht das hohe B mühelos an und kann ohne die geringste Gefahr so leise ausgehalten werden, wie man es will. Die Zahl der Töne, auf denen man trillern konnte, war auf der alten Flöte recht beschränkt; aber dank den Klappen, die der neuen beigegeben sind, ist der Triller mit großer und kleiner Sekunde auf einem großen Teil des Bereichs der chromatischen Tonleiter ausführbar.

*) Auf neuen Instrumenten ist durch eine besondere Klappe das tiefe H  vorhanden.



Auf den nach Boehmschen Verfahren hergestellten Flöten sind alle Triller (selbst die auf den obersten Stufen der Tonleiter) ausführbar, und zwar vom tiefen Des bis zum hohen C; überdies sind sie ungleich reiner.

Die Flöte ist das beweglichste aller Blasinstrumente, sie ist gleich geeignet für schnelle, diatonische oder chromatische, gebundene oder gestoßene Passagen, für Arpeggien und selbst für weit auseinanderliegende Figuren wie diese:

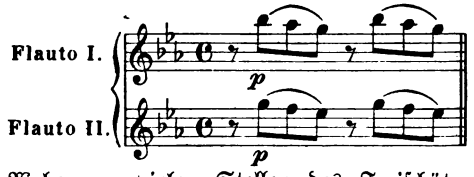
und außerdem für Tonwiederholungen (ähnlich denen des Violinstaccato), die man durch den doppelten Zungenschlag erhält:

Die Tonarten D, G, C, F, A, E, B, Es und die entsprechenden Molltonarten liegen der Flöte am bequemsten, die andern sind viel schwieriger. Auf der Boehmflöte dagegen spielt sich Desdur fast ebensoleicht wie Cdur.

Der Klang dieses Instruments ist weich in der Mittellage, ziemlich durchdringend in der Höhe und sehr charakteristisch in der Tiefe. Der Ton der Mittellage und der Höhe hat keinen besondern, ausgesprochenen Ausdruck. Man kann ihn für Melodien oder Akzente verschiedenen Charakters verwenden, ohne daß er jedoch der naiven Freude der Oboe oder der edlen Zartheit der Klarinette gleichkommen könnte. Die Flöte scheint demnach ein Instrument zu sein, dem es fast ganz an Ausdruck mangelt, und das man wegen der Leichtigkeit, mit der es schnelle Tonfolgen ausführt und im Orchester die zur Füllung der hohen Harmonien notwendigen hohen Töne aushält, nach Belieben überall einführen kann. Im allgemeinen ist das wahr; gleichwohl bemerkt man bei näherer Betrachtung in ihr einen eigenen Charakter, eine Fähigkeit, gewisse Empfindungen wiederzugeben, die ihr kein anderes Instrument streitig machen könnte. Will man z. B. einem traurigen Gesange einen tiefbetrübten, aber zugleich demütigen und resignierten Ton verleihen, so werden die schwachen Töne der Flötenmittellage, namentlich in den Tonarten cmoll und dmoll, sicher die erforderliche Wirkung erzielen. Nur ein Meister hat meines Wissens diese blasse Klangfarbe wirkungsvoll verwertet: Gluck. Beim Anhören der Gesangspantomime in dmoll, die er in die Elysiumszene des Orpheus einlegte, erkennt man sofort, daß hier nur eine Flöte diese Melodie vortragen durfte. Eine Oboe wäre zu kindlich und ihre Stimme nicht rein genug erschienen, das Englischhorn ist zu tief, eine Klarinette hätte zweifellos besser gepaßt, aber manche Töne wären dann zu stark gewesen, und auch ihre sanftesten Laute hätten nicht den schwachen, verwischten, umschleierten Klang des mittleren F und des ersten B über den Linien ergeben, die der Flöte in dieser dmoll-Tonart, wo sie häufig vorkommen, einen so traurigen Ausdruck

verleihen. Endlich paßten weder Violine noch Bratsche noch Violoncell, sei es einfach oder mehrfach besetzt, zum Ausdruck dieser übermenschlich erhabenen Klage eines leidenden und verzweiflungsvollen Schattens; genau das Instrument, das der Meister wählte, war vonnöten. Und dabei ist die Gluckſche Melodie derartig entworfen, daß die Flöte alle die unruhigen Regungen dieses unendlichen, aber noch vom Hauch irdischer Leidenschaft berührten Schmerzes wiedergibt. Zuerst erklingt sie kaum vernehmbar, wie eine ängstliche Stimme, die nicht gehört werden will; dann seufzt sie leise, steigert sich zu Tönen der Anklage und des tiefen Schmerzes, zum Aufschrei eines unheilbar verwundeten Herzens und fällt dann allmählich in das Klagen, Seufzen und kummervolle Murmeln eines sich in sein Schicksal ergebenden Herzens zurück .... welch ein Poet! ... (Siehe Partiturbeispiel Nr. 36.)

Bemerkenswert durch ihre Zartheit ist die Klangwirkung von zwei Flöten, die in der Mittellage Terzenfolgen ausführen, und zwar in den Tonarten Es oder As, die das Samtweiche der Flötentöne außerordentlich begünstigen. Schöne Beispiele davon finden sich in den Priesterchören des ersten Aktes vom Oedipus*) »O vous que l'innocence même« und in der Kavatine des Duetts der Vestalin: »Les Dieux prendront pitié«. Die Töne B, As, G, F und Es der Flöten haben in dieser Aufeinanderfolge etwas vom Klang des Flageoletts; Terzen von Oboen, Englischhörnern oder Klarinetten würden diese Klangähnlichkeit nicht erzielen.



Die tiefen Töne der Flöte werden von den meisten Komponisten wenig oder nur schlecht verwendet; gleichwohl hat Weber an vielen Stellen des Freischütz und vor ihm Gluck im feierlichen Marsch in der Alceste gezeigt, wieviel sich mit ihnen in Harmonien voll träumerischen Ernstes erreichen läßt. Wie schon gesagt, mischen sich diese tiefen Töne sehr gut mit denen der Englisch-

*) Von Sacchini. Siehe Seite 36.

hörner und der Klarinetten; sie geben dann die mildere Schattierung einer dunklen Farbe. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 37.)

Im übrigen vergleiche man das dem Weberschen Freischütz entnommene Beispiel Nr. 11. Es liegt in diesen gehaltenen tiefen Tönen der beiden Flöten, während Agathe, von düstern Ahnungen bedrückt, ihre Blicke im Gebet zu den mondbestrahlten Baumwipfeln erhebt, etwas wunderbar Träumerisches.*)

Im allgemeinen schreiben die modernen Komponisten die Flöten allzu hartnäckig in der Höhe; sie befürchten anscheinend stets, daß diese sich von der Masse des Orchesters nicht genügend abheben. Die Folge davon ist, daß die Flöten übermäßig hervortreten anstatt mit dem Ensemble zu verschmelzen, und daß die Instrumentation eher scharf und hart wird als wohlklingend und harmonisch.

Die Flöten bilden, wie die Oboen und Klarinetten, eine Familie, und zwar eine ebenso zahlreiche. Die große Flöte, von der wir eben sprachen, ist die gebräuchlichste. Für gewöhnliche Orchester schreibt man im allgemeinen zwei große Flöten-Stimmen; oft jedoch würden für sanfte gehaltene Akkorde drei Flöten von ausgezeichneter Wirkung sein.**) Eine reizvolle Klangwirkung ergibt eine Kombination von einer einzigen hohen Flöte und vier Violinen, die zusammen fünfstimmig eine hohe Harmonie aushalten. Obwohl es, allerdings nicht ohne Grund, gebräuchlich ist, der ersten Flöte immer die höchsten Töne der Harmonie zu geben, so kann man doch in zahlreichen Fällen mit Erfolg das umgekehrte tun.

---

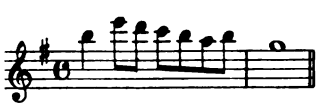
*) Siehe auch im „Freischütz", in der Szene der Wolfsschlucht, die zwei unheimlichen Flötenakkorde, während Kaspar die Ingredienzien der Freikugeln in die Gießkelle wirft. (Partiturausgabe, Edition Peters, Seite 132.)

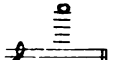
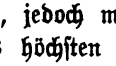
**) Ein wundervolles Beispiel für die Verwendung von drei großen Flöten ist Berlioz merkwürdigerweise entgangen. Man sehe den Anfang des 3. Teiles von Haydns „Schöpfung" (Partiturausgabe Breitkopf & Härtel, Seite 164). Was könnte den keuschen Zauber, den taufrischen Duft, das sonnige Licht des jungen Schöpfungstages besser musikalisch wiedergeben als dieser dreistimmige harmonische Flötensatz im hellen und doch weichen E dur, den das Streichquartett und zwei Hörner im zarten Piano begleiten. Allerdings erzielt diese Partie des Werkes auch darum ihre große Wirkung, weil der Zusammenklang der drei Flöten nur hier und an keiner andern Stelle vorkommt, der Meister sich also sein Ausdrucksmittel sehr weise für die einzig dafür passende Stelle aufgespart hat.

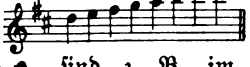
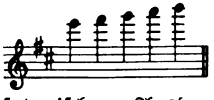
Die kleine Flöte.

(Italieniſch: Piccolo.)

Sie ſteht eine Oktave höher als die große.



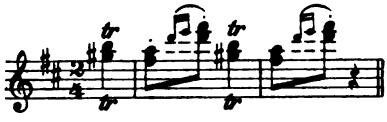
Sie hat ganz ebenſoviel Umfang wie dieſe, jedoch mit Ausnahme des höchſten C  , man daher vermeiden muß.  Schon das H das nur ſehr ſchwer anſpricht, deſſen Ton beinahe unerträglich iſt und das klingt außerordentlich hart und kann nur im Fortiſſimo des ganzen Orcheſters Verwendung finden. Aus dem umgekehrten Grunde iſt es faſt zwecklos, die Töne der unterſten Oktave zu ſchreiben, denn man würde ſie kaum hören; man tut beſſer, ſie durch die entſprechenden Töne in der zweiten Oktave der großen Flöte zu erſetzen, außer wenn man durch die Eigentümlichkeit ihres ſchwachen Klanges eine beſondere Wirkung erzielen will.

Heutzutage treibt man einen ſeltſamen Mißbrauch mit den kleinen Flöten wie mit allen Inſtrumenten von dröhnendem, durchdringendem oder ſchreiendem Klang. In Stücken fröhlichen Charakters können die Töne der zweiten Oktave  in allen Schattierungen ſehr angemeſſen wirken; die hohen Töne  ſind z. B. im Fortiſſimo ausgezeichnet für ſtarke, beſonders ſcharfe Wirkungen, in einem Sturm oder in einer Szene von wildem, ſataniſchem Ausdruck. So iſt die kleine Flöte unübertrefflich im vierten Satz der Paſtoralſymphonie von Beethoven verwertet, bald ſoliſtiſch, ohne Deckung, über dem ſchweren Tremolo der Bratſchen und Bäſſe, das Pfeifen eines Orkans, deſſen eigentliche Stärke noch nicht entfeſſelt iſt, nachahmend, bald in den höhern Tönen zuſammen mit der ganzen Maſſe des Orcheſters. Gluck hat es im Sturm ſeiner „Iphigenie in Tauris“ verſtanden, das ſchrille Pfeifen der hohen Töne von zwei kleinen, uniſono geführten Flöten noch zu verſtärken, indem er ſie in einer Folge von Quarten über die

ersten Geigen schrieb.*) Da die kleinen Flöten eine Oktave höher klingen, so bringen sie nun zusammen mit den ersten Geigen Undezimenfolgen hervor, deren Härte hier unübertrefflich gut motiviert ist. (Siehe Partiturbeispiele Nr. 38 und 39.)

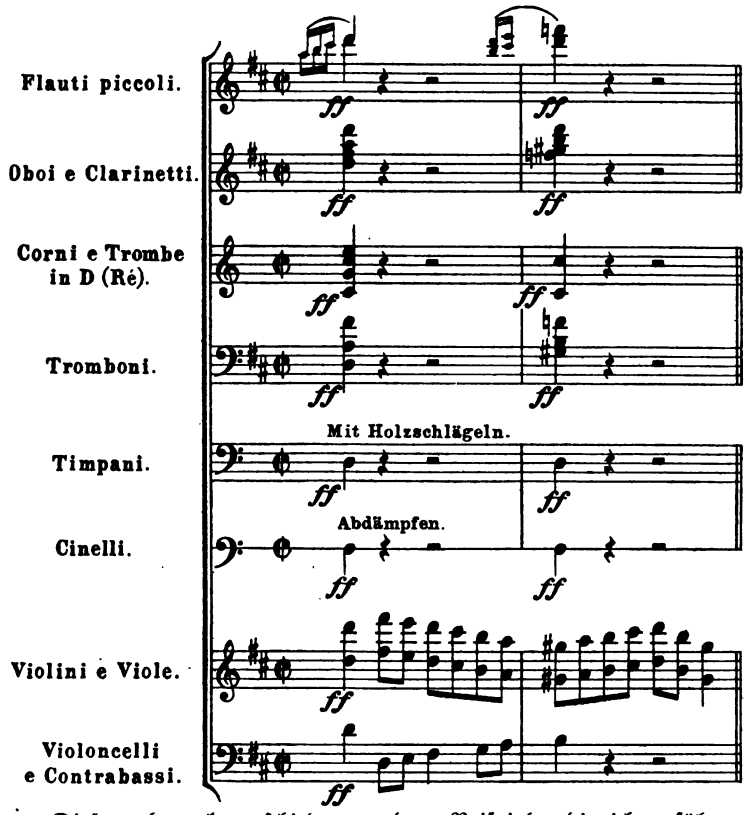
Im Scythenchor derselben Oper verdoppeln die beiden kleinen Flöten in der Oktave die kleinen Violingruppen; diese pfeifenden Töne, die sich in das Geheul der wilden Bande und das unablässige rhythmische Getöse der Becken und der Tamburine mischen, machen eine schauerliche Wirkung. (Siehe Partiturbeispiele Nr. 64.)

Allbekannt ist im Trinklied des „Freischütz" das teuflische Hohnlachen der beiden kleinen Flöten in Terzen — einer der gelungensten orchestralen Einfälle Webers.



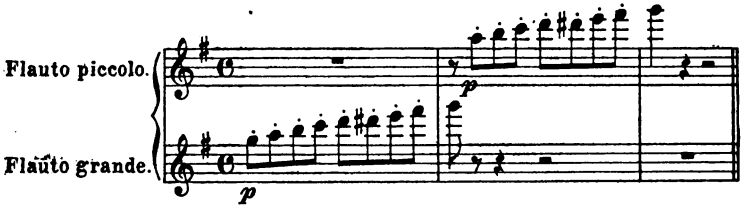
Spontini hatte in seinem prachtvollen Bacchanal der Danaiden (voraus später ein Trinkchor in seiner Oper Nurmahal wurde) zuerst die Idee, einen kurzen, durchdringenden Schrei der kleinen Flöten mit einem Beckenschlag zu verbinden. Von der eigentümlichen Wahlverwandschaft, die sich in diesem Falle zwischen zwei so unähnlichen Instrumenten äußert, hatte man früher keine Ahnung. Das sticht und schneidet in einem Augenblick wie ein Dolchstoß. Diese Klangwirkung ist sehr charakteristisch, selbst wenn man nur die beiden angegebenen Instrumente anwendet; verstärkt wird sie aber noch durch einen harten Paukenschlag in Verbindung mit einem kurzen Akkord aller übrigen Instrumente.

*) Das französische Original enthält hier eine Unklarheit. Der Satz lautet dort: »Gluck, dans la tempête d'Iphigenie en Tauride, a su faire grincer plus rudement encore les sons hauts de deux petites flûtes à l'unisson, en les écrivant, dans une succession de sixtes(?), à la quarte au dessus des premiers violons« Die beiden kleinen Flöten können aber nicht gleichzeitig à l'unisson, im Einklang, wie es tatsächlich der Fall ist, und dans une succession de sixtes, in einer Folge von Sexten geführt sein. Sexten ergeben sich allerdings im nachfolgend zitierten Beispiel vorübergehend zwischen den kleinen Flöten und den zweiten Violinen, die mit der zweiten Oboe teilweise im Einklang gehen. Aber darauf hat Berlioz mit der succession de sixtes offenbar nicht hinweisen wollen, da er im gleich darauf folgenden Satz wieder nur vom Verhältnis der ersten Violinen zu den kleinen Flöten spricht. Es liegt also offenbar ein Flüchtigkeitsfehler des Autors vor, den die Übersetzung auszugleichen bestrebt war.



Diese und noch verschiedene andere Beispiele, die ich anführen könnte, erscheinen in jeder Beziehung bewundernswert. Beethoven, Gluck, Weber und Spontini haben die kleine Flöte ebenso geistvoll wie originell und vernünftig verwendet. Höre ich aber, wie man dieses Instrument dazu benutzt, die Melodie einer tiefen Mittelstimme in der dritten Oktave zu verdoppeln, seinen schrillen Ton mitten in eine feierliche Harmonie hineinzuschleudern und — nur um des größern Lärmes willen — die Oberstimme des Orchesters von Anfang bis zum Ende eines Opernaktes zu verstärken und durchdringender zu machen, dann kann ich mir nicht helfen, dann finde ich diese Art zu instrumentieren in ihrer Plattheit und Dummheit dem Wert der Melodien, für die sie gewöhnlich zur Anwendung kommt, ebenbürtig.

Die kleine Flöte kann in zarten Paſſagen eine ſehr glückliche Wirkung erzielen, und es iſt ein Vorurteil, wenn man glaubt, daß ſie nur ſehr ſtark ſpielen könne. Bisweilen dient ſie dazu, die große Flöte in der Höhe zu ergänzen, indem ſie dort eintritt, wo die hohen Töne jener aufhören. Der Übergang vom einen zum andern Inſtrument kann vom Komponiſten bequem ſo eingerichtet werden, daß man glaubt, nur eine einzige Flöte von außerordentlichem Umfang zu hören.

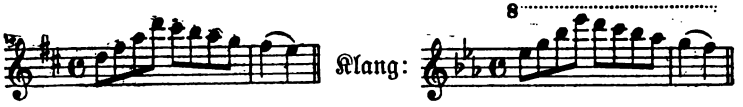


Ein reizender Beleg für dieſen Kunſtgriff findet ſich im erſten Akt der Auberſchen Oper »Le Dieu et la Bayadère« in einer Pianiſſimophraſe, die ſich über einem tiefen, gehaltenen Streicherakkord ausſpannt.

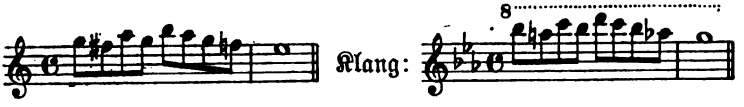
In der Militärmuſik benutzt man mit Vorteil drei andere Flöten, die auch im gewöhnlichen Orcheſter gute Dienſte leiſten könnten; es ſind das:

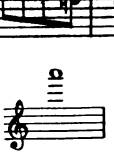
1) Die Terzflöte (ſogenannte F-Flöte), deren C wie Es klingt und die auf Grund des am Anfang dieſes Kapitels Geſagten zu den transponierenden Inſtrumenten in Es gerechnet werden muß. Sie ſteht genau eine kleine Terz höher als die gewöhnliche Flöte und unterſcheidet ſich von dieſer nur dadurch und durch ihren helleren kriſtallartigen Klang.

2) Die kleine Nonenflöte (ſogenannte kleine Es-Flöte), deren C wie Des klingt, die wir alſo zu den transponierenden Inſtrumenten in Des rechnen. Sie ſteht einen halben Ton höher als die kleine Flöte (Piccoloflöte) und iſt wie dieſe zu behandeln:



3) Die kleine Dezimenflöte (ſogenannte kleine F-Flöte), deren C wie Es klingt. Wir wollen ſie kleine Dezimenflöte in Es nennen; ſie ſteht eine Oktave höher als die Terzflöte und eine Dezime höher als die gewöhnliche Flöte.



Man darf  hinaufführen; ſchon dieſer außerordentlich ſie nicht über durchdringende Ton ſpricht nur ſchwer an. das hohe In einigen Orcheſtern hat man auch noch eine große Sekundflöte, deren C wie Des klingt, die alſo Flöte in Des zu nennen iſt. Sie ſteht nur einen halben Ton höher als die gewöhnliche Flöte.

Alle dieſe Flöten verſchiedenartigen Klangcharakters, die dazu beitragen, den Umfang des Inſtruments in der Höhe zu erweitern, ſind außerdem noch dazu dienlich, die Ausführung leichter zu geſtalten und der Flöte ihre Klangfülle zu wahren, indem ſie es ihr ermöglichen, in einer von ihren glänzenden Stimmungen zu ſpielen, wenn das Orcheſter in einer für die Flöte matten Tonart ſteht. Natürlich iſt es beiſpielsweiſe für ein Stück in Es viel vorteilhafter, anſtatt der kleinen Oktavflöte die kleine Nonenflöte in Des zur Verfügung zu haben, denn dieſe ſpielt dann in der viel leichteren und klangvolleren Tonart Ddur.

Die Liebesflöte (Flûte d'amour) hat man bedauerlicherweiſe außer Gebrauch kommen laſſen. Ihre Stimmung war eine kleine Terz tiefer als die der gewöhnlichen Flöte (alſo in A).

Sie würde die Familie der Flöten (die sich übrigens, wenn man wollte, auf dieselbe Anzahl bringen ließe wie die der Klarinetten) in der Tiefe vervollständigen, und ihr sanfter, weicher Klang könnte vortreffliche Wirkungen erzielen, sei es im Kontrast mit dem Klang der hohen Flöten oder Hoboen, oder sei es um den eigenartigen Harmonien, die aus der Kombination von tiefen Flöten, Englischhörnern und Klarinetten entstehen, noch mehr Farbe und Leben zu geben.*)

Blasinstrumente mit Klaviatur.

Die Orgel

ist ein Instrument mit Klaviatur und Pfeifen aus Holz und Metall, welche durch den Wind, den ihnen Blasebälge zuführen, in Schwingung versetzt werden.

Die mehr oder weniger große Anzahl von Pfeifengruppen verschiedenen Charakters und verschiedener Dimension, welche eine Orgel besitzt, gibt ihr eine entsprechende Mannigfaltigkeit von Stimmen, mittels welcher der Organist es in der Hand hat, die Klangfarbe, die Klangstärke und den Umfang des Instruments zu verändern.

Der Mechanismus, mittels dessen der Organist (durch Herausziehen einer kleinen Ventilvorrichtung aus Holz) diese oder jene Stimme zum Klingen bringt, wird Register genannt.

Der Umfang des Instruments ist unbestimmt; er richtet sich nach dessen Größe, die man gewöhnlich nach der Fußlänge seiner größten, den tiefsten Ton der Klaviatur bildenden Pfeife bezeichnet. So sagt man: eine Orgel von 32, von 16, von 8 oder von 4 Fuß.

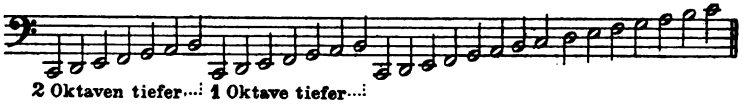
Eine Orgel, die außer der tiefsten Stimme, der sogenannten offenen Pfeife von 32 Fuß, die offene Pfeife von 16 Fuß,

---

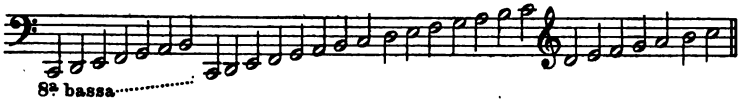
*) Die Flûte d'amour ist heute in etwas veränderter Gestalt als Alt-Flöte wieder aufgetaucht. Böhm hat ein solches Instrument gebaut, das in G steht, also eine Quarte tiefer klingt, als es geschrieben wird. Auf Anregung des Herausgebers haben der Instrumentenmacher Moritz in Berlin und der 1. Flötist des Leipziger Gewandhauses, Herr Schwedler, Altflöten gebaut, die in F stehen, also eine Quinte tiefer klingen, als sie geschrieben sind. Speziell die tiefsten Töne klingen wundervoll und eignen sich zum Hervorbringen schattenhafter Färbungen, wie sie auf keinem andern Instrument zu erlangen sind.

die offene Pfeife von 8 Fuß, den Präſtant oder die offene Pfeife von 4 Fuß und die Dublette beſitzt, welche eine Oktave höher als die vorgehende klingt, verfügt über den ungeheuren Umfang von acht Oktaven.

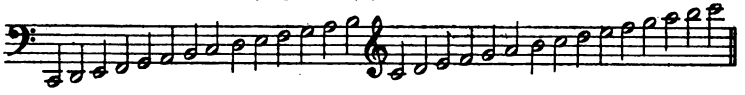
Umfang der 32 füßigen Stimmen.



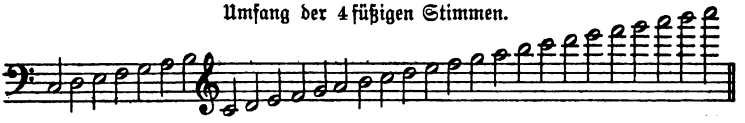
Umfang der 16 füßigen Stimmen.



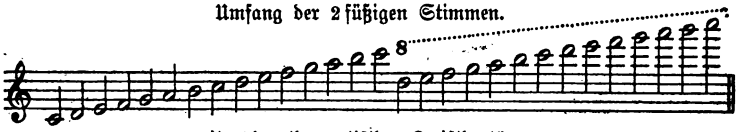
Umfang der 8 füßigen Stimmen.



Umfang der 4 füßigen Stimmen.



Umfang der 2 füßigen Stimmen.



mit allen chromatiſchen Zwiſchentönen.

Dieſe fünf Stimmen haben, wie man ſieht, jede vier Oktaven; aber viele andere, von denen wir ſogleich ſprechen wollen, haben nur drei, ja nur zwei. (Heute geben die Orgelbauer ihren Klaviaturen fünf Taſten mehr in der Höhe. Der Umfang in der Höhe iſt chromatiſch bis zum F fortgeführt.)

Eine große Orgel hat gewöhnlich fünf Klaviaturen übereinander. Die erſte, dem Organiſten am nächſten gelegen, heißt das Poſitiv;
die zweite die Klaviatur der großen Orgel;
die dritte die des Bombard;
die vierte die des Rezit;
die fünfte die des Echo.

Außerdem gibt es eine sechste Klaviatur, die so eingerichtet ist, daß der Ausführende sie mit den Füßen in Tätigkeit setzt und die aus diesem Grunde die Pedalklaviatur genannt wird. Diese ist für die tiefsten Töne der Orgel bestimmt. Sie hat nur die beiden tiefsten Oktaven, und manchmal fehlen ihr sogar gewisse Intervalle. Mehrere von den Stimmen, z. B. die Achtfußstimme, finden sich auf den drei Klaviaturen der großen Orgel, des Positivs und des Pedals zugleich und können verdoppelt oder verdreifacht werden.*)

Die Stimmen der Orgel werden in Labialstimmen und in Schnarr- oder Rohrwerke eingeteilt; jene werden nach einer Art von Lippen, welche sich an dem einem Ende der Pfeifen befinden und zur Bildung des Tones dienen, genannt, diese nach einer Metallzunge, die gleichfalls am Ende der Pfeife angebracht ist und eine besondere Klangfarbe erzeugt.

Die Labialstimmen werden wieder in Grund- oder Oktav- und in Nebenstimmen**) eingeteilt. Die Grundstimmen sind offen oder gedeckt; die gedeckten Stimmen (Bourdons) klingen eine Oktave tiefer als offene Pfeifen von gleicher Größe.***)

Die Nebenstimmen haben das Merkwürdige, daß sie oberhalb jedes Tones die Terz, die Quint, die Dezime, die Duodezime u. s. f. dieses selben Tones hören lassen, so daß sie vermittels mehrerer kleiner Pfeifen die Aliquot- oder harmonischen Obertöne der großen Pfeifen bilden. Die Orgelbauer und Organisten sind einer Meinung darüber, daß die Klangwirkung dieser vielfältigen Resonanz vortrefflich sei, obwohl dabei eigentlich doch mehrere Tonarten zu gleicher Zeit er-

*) Berlioz' Angaben beziehen sich teils auf französische Orgelwerke, teils sind sie im allgemeinen nicht mehr vollkommen stichhaltig. Der Manualumfang der heutigen Orgeln reicht vom großen C bis zum dreigestrichenen f, g oder a, auf englischen Orgeln und derjenigen der Kreuzkirche in Dresden sogar bis zum viergestrichenen c. Auch die größten Orgeln werden heute nur mehr mit 3 Manualen versehen, die man als I., II. und III. Manual bezeichnet. I liegt dem Spieler am nächsten. Die französischen Organisten halten an den alten Benennungen fest, die sonst nicht mehr üblich sind. In den seltensten Fällen wird ein viertes Manual hinzugefügt. Der Umfang des Pedales erstreckt sich vom großen C bis zum eingestrichenen d, auf größeren Werken bis zum eingestrichenen f.

**) Zu deutsch besser „gemischte Stimmen".

***) Gedeckte Labialstimmen nennt man in Deutschland „gedackt".

klingen. „Das wäre unerträglich", sagen sie, „wenn man die beiden Obertöne unterscheiden könnte. Aber man hört sie nicht, weil sie vom Grundton übertönt werden." Es erübrigt dann aber noch, uns begreiflich zu machen, wie etwas, was man gar nicht hört, eine gute Wirkung auf das Ohr machen kann. Auf jeden Fall zielt dieses merkwürdige Verfahren darauf ab, der Orgel die harmonische Resonanz zu geben, die man auf den großen Flügeln unnützerweise zu vermeiden sucht und was meiner Meinung nach einer der schrecklichsten Nachteile in klanglicher Hinsicht ist, welche die modernen Vervollkommungen diesem Instrument gebracht haben.*)

Zu den Nebenstimmen gehören:

Der Großnasat, welcher die Quinte der offenen Pfeife zu acht Fuß angibt.

Die große Tertia, welche die Quinte des Prästant angibt.

Die Nasat-Undezime, die im Einklang mit der Dublette steht.

Die Tertia, welche die Terz über der Dublette angibt.

Die Furnitüre (Plein jeu), die aus drei Reihen Pfeifen und sieben andern Reihen von Pfeifen im Aliquotverhältnis besteht.

Die Zimbel (la Cymbale), die sich von der Furnitüre nur dadurch unterscheidet, daß ihre Pfeifen weniger dick sind.

Das Kornett, eine glänzende Stimme von zwei Oktaven und fünf Reihen Pfeifen. Sie wird nur in der Höhe gespielt. Die großen Orgeln besitzen drei Kornetts, eins im Positiv, eins in der großen Orgel und das dritte im Rezit.**)

---

*) Bei der Orgel wird der Grundton durch die Obertöne nicht nur nicht beeinträchtigt, sondern zu größerer Resonanz gebracht und zwar zu einer „harmonischen Resonanz", weil die Obertöne durch den Grundton verdeckt werden und als eigene höhere Töne nicht mehr vernehmbar sind. Infolgedessen kräftigen die Obertöne lediglich den Grundton, und deshalb werden sie durch kleinere Pfeifen künstlich erzeugt. Bei den Klavieren hingegen werden die Obertöne durch den Grundton nicht verdeckt; sie bewirken daher keine harmonische Resonanz, sondern machen sich, wenn auch nicht gerade durch Dissonanzen, so doch durch Nebengeräusche bemerkbar, gegen die die Klavierbauer bisher vergeblich ankämpfen.

**) Für „Großnasat" besser „Nasard $5\frac{1}{3}'$" oder „Quinte $5\frac{1}{3}'$". „Prästant" = Oktave 4'. Für „große Tertia" besser „Quinte $2\frac{2}{3}'$". Für „Nasat-Undezime" und „Dublette" besser „Superoktave 2'" oder „Oktave 2'". Für „Terzia" besser „Terz $1\frac{3}{5}'$". „Fourniture" im Französischen, „Mixtur" im

Von den Schnarr- oder Rohrwerken nennen wir nur folgende:

1) Den Bombard, eine machtvolle Stimme, die auf einer besondern Klaviatur oder auf dem Pedal gespielt wird. Seine erste Pfeife hat sechzehn Fuß und steht im Einklang mit Sechzehn-Fuß offen.
2) Die Trompete, die im Einklang mit Acht-Fuß, also eine Oktave höher als der Bombard steht.
3) Das Klarino (le Clairon), eine Oktave höher als die Trompete.
4) Das krumme Horn (le Cromorne), unisono mit der Trompete, aber weniger durchdringend; es befindet sich immer im Positiv.
5) Die Vox Humana, die acht Fuß hat und sich in der großen Orgel befindet.
6) Die Hoboe, unisono mit der Trompete. Sie besitzt gewöhnlich nur die obern Oktaven, wird aber mittels der Fagottstimme, welche die beiden andern Oktaven liefert, vervollständigt.

Diese verschiedenen Stimmen imitieren in ihrem Klange die Instrumente, deren Namen sie tragen, recht gut. Manche Orgeln besitzen noch viele andere, wie das Englischhorn, die Posaune usw.*)

Jede Orgel muß ein Register haben, welches die Hauptstimmen des Instruments bedient und mit der ganzen Klaviatur in Verbindung steht. Es wird aus diesem Grunde das Prinzipal genannt.

Der Fingersatz ist auf der Orgel derselbe wie auf dem Klavier, nur mit dem Unterschied, daß man bei dem nicht so schnellen Ansprechen der Orgeltöne auch nicht so rasche Tonfolgen wie auf dem Klavier ausführen kann, zumal der Mechanismus der Klaviatur den Organisten nötigt, die Finger fester auf die Tasten zu setzen. Das Instrument besitzt die Fähigkeit, den Ton so lange, wie man es wünscht, auszuhalten; gerade deswegen eignet es sich mehr als jedes andre für die gebundene Spielweise, d. h. wenn die Harmonie

---

Deutschen, wird aus 3 bis 6 (mitunter 7) Pfeifenreihen gebildet. „Kornett" wird nicht nur für die obern Oktaven, sondern für den ganzen Manualumfang gebaut. Weitere bemerkenswerte Nebenstimmen sind die „Rauschquinte" (2 Pfeifenreihen) und die „Sesquialtera" (höchstens 3 Pfeifenreihen), letztere dem Kornett verwandt.

*) Auf deutschen Orgeln die „Posaune" häufiger wie der „Bombard", (auch „Bombardon" genannt).

vorwiegend von Vorhalten, Verlängerungen und von der Seitenbewegung (motus obliquus) Gebrauch macht.*) Das ist jedoch meiner Meinung nach kein Grund, es unabänderlich in die Schranken dieser Spielweise zu bannen.

Man schreibt es bisweilen auf drei Systemen; die beiden obern dienen für die Hände, das unterste für die Pedalklaviatur.

Wie das Klavier, und noch viel besser als dieses, kann man die Orgel in der Rangordnung der Instrumente unter zwei Gesichtspunkten betrachten: als Instrument, das mit dem Orchester kombiniert ist, oder als ein eigenes, ganzes, selbständiges Orchester. Zweifellos läßt sich die Orgel mit den verschiedenen wesentlichen Bestandteilen des Orchesters verbinden, und man hat das auch mehrmals getan. Aber es bedeutet eine befremdliche Herabwürdigung des majestätischen Instruments, wenn man es auf eine solche Nebenrolle beschränkt; außerdem muß zugegeben werden, daß sein ebenmäßiger, einheitlicher, einförmiger Klang niemals vollständig mit den verschiedengefärbten Klängen des Orchesters verschmilzt, und daß dem Anschein nach zwischen diesen beiden Tonmächten eine geheime Abneigung besteht. Orgel und Orchester sind beide Könige; oder vielmehr der eine ist Kaiser und der andere Papst; ihre Mission ist nicht dieselbe, und ihre Interessen sind zu umfassend und zu verschieden, um sich vereinigen zu lassen. Und so dominierte fast in allen Fällen, wo man diese seltsame Annäherung bewerkstelligen wollte, entweder die Orgel stark über das Orchester, oder das übermäßig verstärkte Orchester drängte seinen Nebenbuhler in den Hintergrund.

Nur die ganz sanften Stimmen der Orgel scheinen sich zur Begleitung der Singstimme zu eignen. Im allgemeinen ist die Orgel zur unumschränkten Herrschaft geschaffen, sie ist ein eifersüchtiges und unduldsames Instrument. Nur in einem einzigen Falle, scheint mir, könnte sie sich ohne Schaden mit Chor und Orchester verbinden, und selbst da noch geschähe es unter der Be-

*) Motus obliquus, d. i. die Bewegungsart, bei der eine Stimme liegen bleibt, während die andere auf- und abschreitet, ist im Deutschen mit einem Wort nicht genau wiederzugeben. Ergänzungen dazu: motus contrarius Gegenbewegung und motus rectus Parallelbewegung.

dingung, daß sie in ihrer feierlichen Sonderstellung verbliebe. Wenn zum Beispiel eine in weiter Entfernung von der Orgel auf einem Kirchenchor aufgestellte Sängerschar von Zeit zu Zeit ihren Gesang unterbräche, um ihn von der Orgel ganz oder teilweise wiederholen zu lassen, oder auch wenn der Sängerchor bei einer Trauerzeremonie eine derart zwischen Orchester und Orgel abwechselnde Klage begleitete, daß sie von den beiden äußersten Punkten der Kirche her erklänge und die Orgel dem Orchester wie ein geheimnisvolles Echo seiner Klage folgte, so wäre das eine Instrumentationsart, die grandiose und erhabene Wirkungen erzielen könnte. Aber in diesem Falle würde sich die Orgel mit den andern Instrumenten nicht tatsächlich vereinigen, sondern ihnen nur Antwort geben und Fragen stellen; allein das Bündnis zwischen den beiden rivalisierenden Mächten wäre um so ehrlicher, als keine von ihnen etwas von ihrer Würde verlöre. Jedesmal, wenn ich die Orgel zugleich mit dem Orchester spielen hörte, schien mir die Klangwirkung abscheulich und dem Orchester schädlich anstatt nützlich. Wie die Orgel — als Individuum und als vollständiges Orchester betrachtet — behandelt werden soll, darauf können wir hier nicht eingehen. Wir haben uns nicht die Aufgabe gestellt, eine Folge von Lehrmethoden der verschiedenen Instrumente zu geben, wohl aber zu erforschen, auf welche Weise sie sich gemeinsam zu musikalischer Wirkung vereinigen können. In der Orgelkunst, in der Kunst, die verschiedenen Register auszuwählen und sie einander gegenüberzustellen, besteht das Talent des Organisten, wenn man ihn, wie gebräuchlich, als Improvisator auffaßt. Im entgegengesetzten Fall, d. h. wenn man ihn einfach als einen Virtuosen betrachtet, der die Aufgabe hat, ein geschriebenes Werk auszuführen, muß er sich gewissenhaft nach den Angaben des Komponisten richten, der verpflichtet ist, die besondern Hilfsquellen des von ihm benutzten Instrumentes zu kennen und gut anzuwenden. Aber der Komponist wird diese vielen und großen Hilfsquellen unserer Meinung nach nie recht kennen, wenn er nicht selbst ein fertiger Organist ist.

Wenn man in einer Komposition die Orgel mit den Singstimmen und den andern Instrumenten kombiniert, so darf man nicht vergessen, daß ihre Stimmung einen Ton *tiefer* als die

gewöhnliche Stimmung des Orchesters ist, daß man sie also als transponierendes Instrument in B behandeln muß. Dies gilt jedoch nur von den alten Orgeln; die heutigen Orgelbauer geben ihren Instrumenten die Stimmung des Orchesters. (Nur die Orgel der Leipziger Thomaskirche steht umgekehrt einen Ton höher als das Orchester.)*)

Die Orgel verfügt über sanfte, glänzende und furchtbare Klangwirkungen, aber es liegt nicht in ihrer Natur, sie schnell aufeinanderfolgen zu lassen; sie kann also nicht, wie das Orchester, plötzlich vom Piano ins Forte oder vom Forte ins Piano übergehen. Vermöge neuerlicher Verbesserungen im Bau kann sie durch allmäliche Einführung verschiedener, immer stärkerer Register eine Art von Crescendo hervorbringen und durch Zurückziehen derselben in der gleichen Reihenfolge also auch das Decrescendo erzielen. Aber die durch dieses scharfsinnige Verfahren bewirkte stufenweise Zu- und Abnahme des Klanges vollzieht sich noch nicht in jenen Zwischenstufen, die die dynamischen Veränderungen des Orchesters so eindringlich gestalten; stets merkt man mehr oder weniger die Tätigkeit eines unbeseelten Mechanismus.**) Nur das unter dem Namen Expressiv-Orgel bekannte Erardsche Instrument gibt die Möglichkeit, den Ton an- und abzuschwellen, hat aber in den Kirchen noch nicht Einlaß gefunden. Ernste Menschen, die sonst hervorragende Intelligenz besitzen, verdammen die Anwendung derselben, als ob sie dem Charakter und der religiösen Bestimmung der Orgel schädlich sei.

Ohne auf die so oft verhandelte Frage, ob der Ausdruck in der Kirchenmusik zulässig sei, einzugehen — eine Frage, die der vorurteilsfreie, gesunde Menschenverstand sofort lösen würde — möchten wir doch den Anhängern der Musica plana, des Cantus planus und der ausdruckslosen Orgel (als wenn die starken oder schwachen und verschieden kolorierten Register in die Orgel nicht schon Mannigfaltigkeit und Ausdruck hineinbrächten), möchten wir ihnen also bemerken, daß sie die Ersten sind, welche vor Bewunderung außer sich geraten, wenn ein Chor oder ein kirchliches Tonwerk in seinen

*) Ist heute auch nicht mehr der Fall.

**) Die Schwellvorrichtungen an neuen Orgeln lassen diesen Übelstand so gut wie gänzlich verschwinden.

Schattierungen, mit allen Wirkungen des Crescendo, Decrescendo, des Halbdunkels, des anschwellenden, gehaltenen oder ersterbenden Tons, kurz mit allen den Nuancen zur Aufführung gebracht wird, die der Orgel fehlen, die die Erardsche Erfindung ihr aber geben will. Sie stehen also in offenbarem Widerspruch mit sich selbst; sie müßten denn behaupten (und dazu sind sie sehr wohl imstande), daß dieselben Ausdrucksschattierungen, die der menschlichen Stimme vollkommen angemessen, religiös und kirchlich sind, auf die Orgel übertragen, mit einem Male irreligiös, ketzerisch und gottlos werden. Merkwürdig ist es auch (man verzeihe mir diese Abschweifung), daß dieselben kritischen Verfechter der kirchenmusikalischen Rechtgläubigkeit, die mit Recht die Inspiration durch das echteste religiöse Gefühl geleitet wissen wollen, zugleich aber den Ausdruck der Abstufungen dieses Gefühles verbieten, es sich niemals haben einfallen lassen, den Gebrauch der in lebhaftem Tempo gehaltenen Fugen zu tadeln, die seit langer Zeit das Hauptstück der Orgelmusik aller Schulen bilden. Werden etwa die Themen dieser Fugen, von denen einige gar nichts ausdrücken und viele andere ein zum mindesten groteskes Aussehen haben, bloß dadurch religiös und ernst, daß sie im fugierten Stil geschrieben sind, d. h. in derjenigen Form, welche sie am häufigsten zu wiederholen, sie am hartnäckigsten ad oculos zu demonstieren strebt? Verändern etwa diese vielen Einsätze der verschiedenen Stimmen, diese kanonischen Nachahmungen, diese Bruchstücke von zusammengedrechselten, verfitzten, einander verfolgenden, fliehenden und umeinanderrollenden Phrasen, dieses Tohuwabohu, das die wahre Melodie ausschließt, und wo die Akkorde einander so rasch folgen, daß man ihren Charakter kaum wahrnehmen kann, diese unabläßige Unruhe aller Stimmen, dieses Bild des Wirrwarrs, diese jähen Unterbrechungen einer Stimme durch die andere, verändern etwa diese scheußlichen harmonischen Pasquille, die eine Orgie von Wilden oder einen Tanz von bösen Geistern ausgezeichnet schildern könnten, ihren Charakter dadurch, daß sie durch die Pfeifen einer Orgel gehen, und nehmen sie etwa dadurch den ernsten, feierlichen, friedvollen, flehenden oder träumerischen Ton des Gebetes, der Andacht oder gar der religiösen Furcht und Zerknirschung an? . . . Es gibt so monströse Naturen, daß ihnen

das wahr scheinen könnte. Auf jeden Fall haben die Kritiker, von denen ich soeben sprach, ohne gerade zu sagen, daß die schnellen Fugen voll religiösen Gefühls wären, doch niemals ihre Unstatthaftigkeit und Geschmacklosigkeit getadelt, vermutlich weil es sich um eine alte Tradition handelt, weil die gelehrtesten Meister, ebenfalls aus Gewohnheit, eine Menge solcher geschrieben haben, und endlich weil die Schriftsteller, die über Kirchenmusik schreiben, gewöhnlich sehr an den christlichen Dogmen hängen und unwillkürlich alles, was im kirchlichen Gedankenkreis eine Änderung herbeiführen könnte, als gefährlich und mit der Unwandelbarkeit des Glaubens unverträglich ansehen. Ich für meine Person — um wieder auf das Thema zurückzukommen — muß gestehen, daß die Erardsche Erfindung tatsächlich eine Verbesserung und sehr zum Vorteil des wahren Kirchenstils sein würde, auch wenn sie auf der alten Orgel nur in Gestalt eines neuen Registers zur Anwendung käme, derart daß es dem Organisten überlassen bliebe, die Expressivtöne anzuwenden oder nicht, oder wenigstens derart, daß er gewisse Töne unabhängig von den andern an- und abschwellen lassen könnte.

Instrumente mit Mundstück von Messing.

Das Horn.

Dieses Instrument kann in einer Menge von wechselnden Tonarten stehen, die seine Stimmung mehr oder weniger erhöhen und erniedrigen; man kann daher nicht genau seinen Umfang angeben, ohne zugleich die Art von Horn zu bestimmen, auf welche er sich bezieht. Auf Hörnern tiefer Stimmung sind in der Tat hohe Töne leichter als tiefe; allerdings mit Ausnahme der Stimmungen in tief A, B und C, in denen das Anblasen der hohen Töne infolge der außerordentlichen Länge des Schallrohrs sehr schwierig ist. Dagegen sind auf den Hörnern hoher Stimmung tiefe Töne leichter als hohe. Außerdem können manche Hornisten, die sich mit weitem Mundstück ganz besonders auf die tiefen Töne eingeblasen haben, die höchsten nicht herausbringen, während andere, die mit engem Mundstück die Höhe geübt haben, in der Tiefe ungeschickt sind.

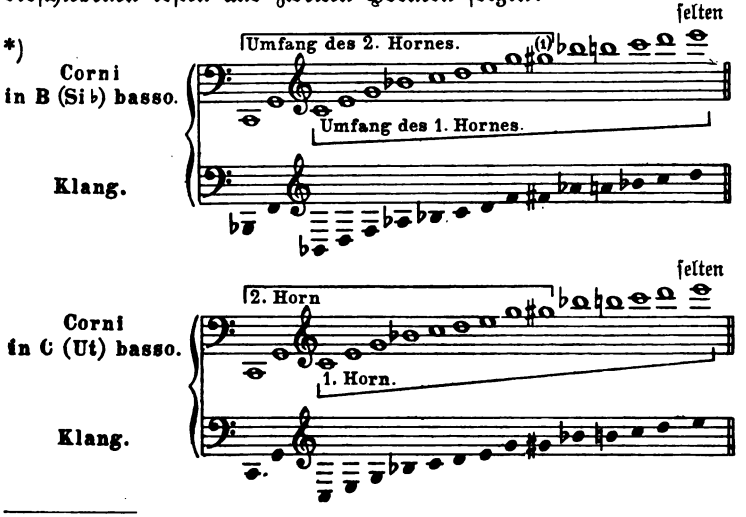
Es gibt also für jede Stimmung des Instruments einen besondern Umfang und außerdem einen eigenen Umfang für den Spieler der ersten Stimme (1. Horn) und den Spieler der zweiten Stimme (2. Horn).

Das Horn wird im G-Schlüssel und im F-Schlüssel notiert, jedoch mit der zum allgemein giltigen Gebrauch gewordenen Besonderheit, daß der G-Schlüssel eine Oktave tiefer zu lesen ist. Die Beispiele weiter unten werden das erläutern.

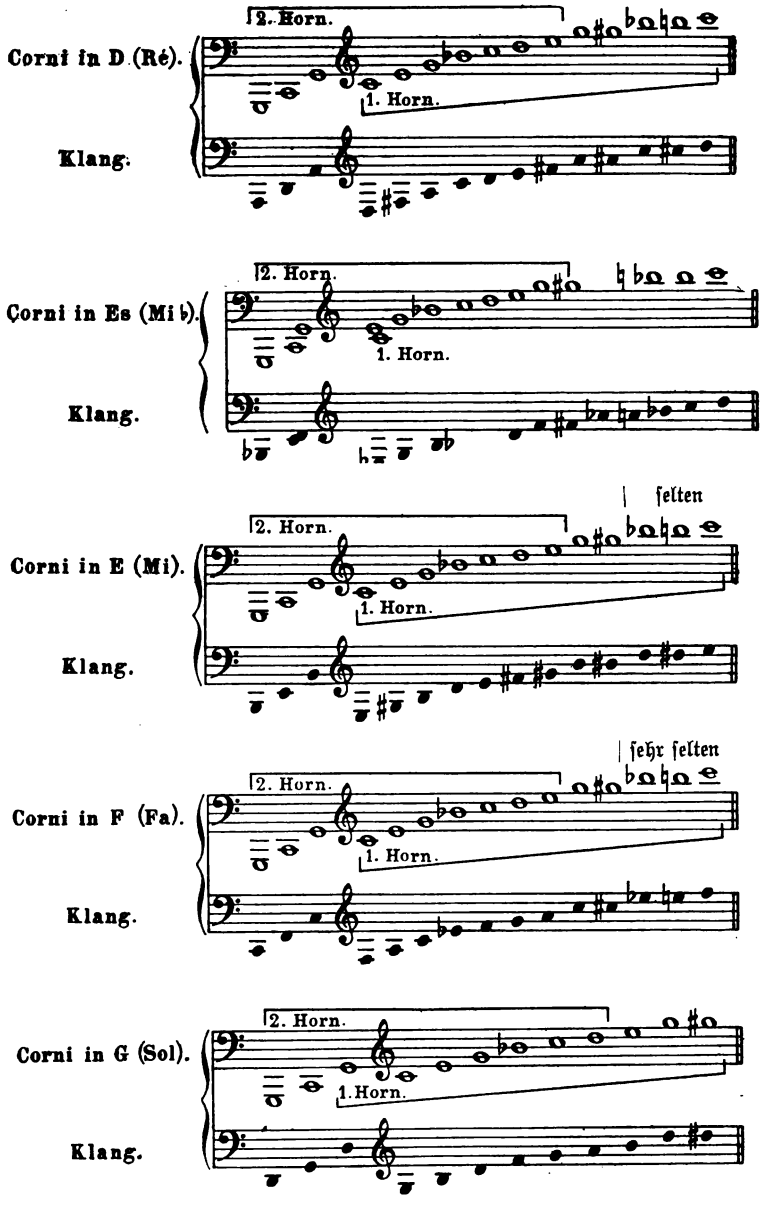
Alle Hörner, ausgenommen das in hoch C, sind transponierende Instrumente, d. h. ihre Noten klingen nicht so, wie sie geschrieben sind.

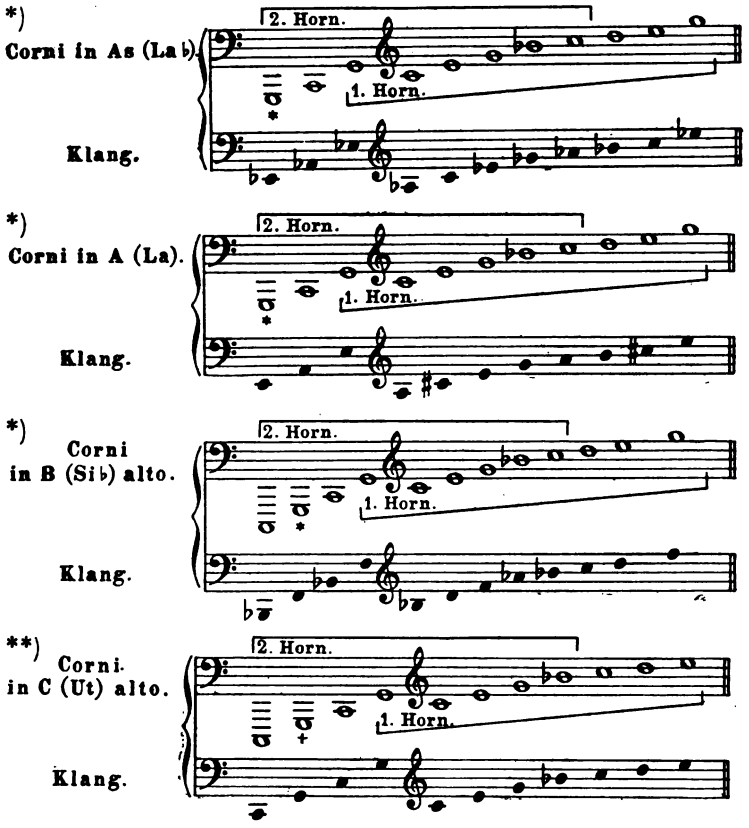
Sie haben zwei sehr verschiedene Arten von Tönen, nämlich die offenen Töne, welche fast alle Naturtöne der harmonischen Schwingungsteile des Hornschallrohrs sind und die der Spieler bloß mit seinen Lippen und dem Atem erzeugt, und die gestopften Töne, die man erhält, wenn man die Stürze (den Schalltrichter des Horns) mehr oder weniger mit der Hand schließt.

Zunächst lasse ich eine Übersicht der offenen Töne auf den verschiedenen ersten und zweiten Hörnern folgen:



*) (1) Das offene Gis ist nicht so leicht zu bringen wie das G; aber es ist sehr gut zu verwenden, wenn man es durch eine benachbarte Note wie G, Fis oder A vorbereitet. Es ist etwas zu hoch. — Anm. von H. Berlioz.


Corni in D (Ré).
Klang.
2. Horn.
1. Horn.
Corni in Es (Mi ♭).
Klang.
2. Horn.
1. Horn.
Corni in E (Mi).
Klang.
selten
2. Horn.
1. Horn.
Corni in F (Fa).
Klang.
sehr selten
2. Horn.
1. Horn.
Corni in G (Sol).
Klang.
2. Horn.
1. Horn.



Die Hörner bilden eine vollständige Familie; es gibt solche in allen Stimmungen, obwohl man allgemein das Gegenteil glaubt. Die, welche dem Anschein nach in der chromatischen Tonleiter fehlen, erhält man vermittels eines Ansatzstückes, wodurch das Horn um einen halben Ton tiefer gestimmt wird. Aus ganzen Bogen gebildet sind allerdings nur die Hörner in tief B, in C, in D, in Es, in E, in F, in G, in As, in hoch A, in hoch B und in hoch C;

*) Das tiefe G, mit * bezeichnet, ist leichter auf den hohen Stimmungen, aber schlecht und schwankend auf allen Stimmungen. — Anm. von H. Berlioz.

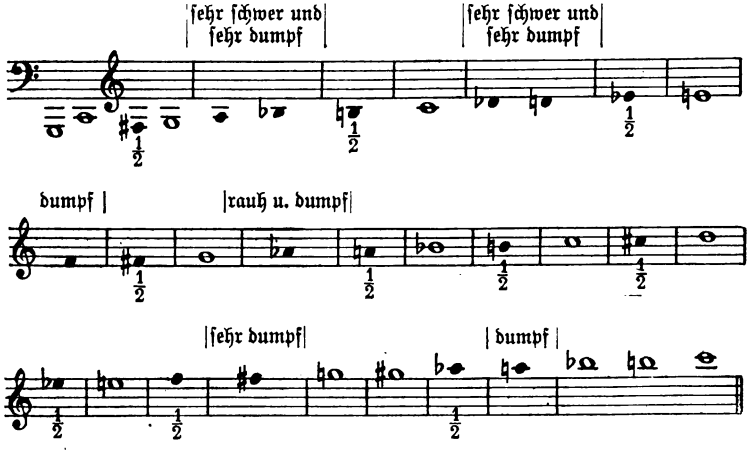
**) + Diese Stimmung ist die schlechteste von allen. — Anm. von H. Berlioz.

aber wenn man das Anſatzſtück auf die Hörner in tief B und C ſteckt, ſo erhält man tief A und H; und durch dasſelbe Mittel verwandelt man die D-Stimmung in Des (oder Cis), die G-Stimmung in Ges (oder Fis) und die Stimmung hoch C in hoch H (oder Ces); dieſe letztere Stimmung kann man auch ſchon dadurch erhalten, daß man den Stimmenzug des Horns in hoch C herauszieht.

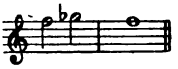
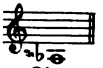
Die geſtopften Töne bieten nicht nur gegenüber den offenen Tönen ſondern ſogar untereinander bemerkenswerte Verſchiedenheiten in Klangfarbe und Ton. Dieſe Verſchiedenheiten ergeben ſich aus der mehr oder weniger großen Öffnung, die die Hand des Spielers in dem Schalltrichter frei läßt. Für gewiſſe Töne muß der Schalltrichter zum vierten Teil, zum dritten Teil oder zur Hälfte geſchloſſen werden; für andere muß er faſt ganz geſtopft werden. Je enger die im Schalltrichter gelaſſene Öffnung iſt, deſto dumpfer, rauher und ſchwieriger in Anſatz und Reinheit iſt der Ton.

Es muß alſo eine bedeutſame Unterſcheidung zwiſchen den geſtopften Tönen gemacht werden; wir tun das, indem wir die Töne, bei denen der Schalltrichter nur zur Hälfte geſtopft zu werden braucht, durch das Zeichen $^1/_2$ als die beſten kenntlich machen.

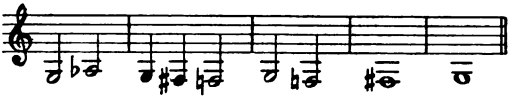
Die weißen Noten ſind die offenen Töne, deren Tabelle ich oben gegeben habe, die ſchwarzen repräſentieren die geſtopften Töne.



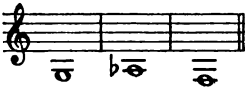
Um eine vollſtändige Tabelle des Hornumfanges geben zu können,

muß hier, bevor wir weitergehen, gesagt werden, daß es noch gewisse Töne gibt, die nicht ganz so offen wie die vorhergehenden, aber doch von großem Nutzen sind. Es sind das: das hohe Ges, das immer etwas tief ist und nur zwischen zwei F rein klingt  und folglich niemals das Fis zu ersetzen vermag, das tiefe As,  das man erhält, wenn man ein G mit zusammengekniffenen Lippen stark nach oben treibt, das man umgekehrt durch losen Lippenansatz herausbringt. Diese beiden letzten Töne sind sehr wertvoll; das As namentlich erzielt in allen über das D hinausgehenden Stimmungen manchmal eine ausgezeichnete Wirkung. Das F ist mißlicher in der Ansprache und bereitet mehr Schwierigkeiten, wenn es sicher und rein ausgehalten werden soll.

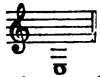
Die folgenden tiefen Töne lassen sich ohne Vorbereitung stark anblasen, wenn man nur dafür sorgt, daß ihnen keine allzu hohen Töne vorhergehen; im allgemeinen ist es jedoch viel besser, ihnen ein G voranzuschicken.



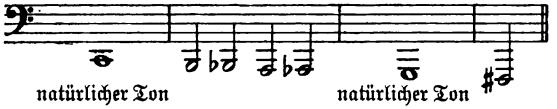
Der Übergang vom As zum F ist in gemäßigten Tempo ausführbar.



Manche Hornisten können unter diesen Tönen noch das E

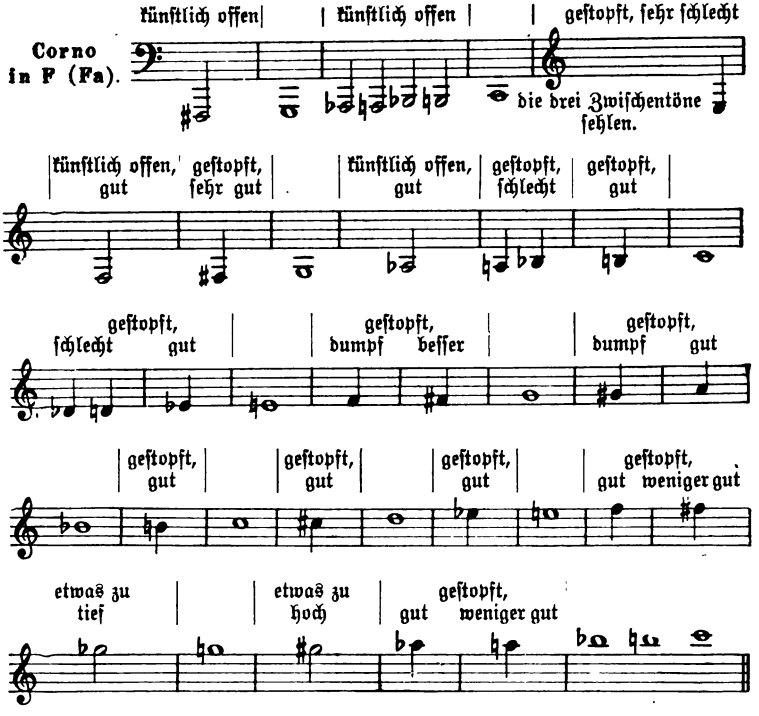


herausbringen, einen abscheulichen und fast unmöglichen Ton, dessen Verwendung ich den Komponisten durchaus abrate, sowie folgende fünf Töne, die sehr selten rein ansprechen, nur sehr schwer stehen und jedenfalls nur in den mittlern Hornstimmungen, wie D, E und F, und in absteigender Fortschreitung riskiert werden sollten.

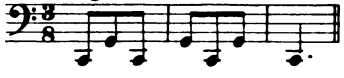


Wenn man den Umfang des ersten Horns mit dem des zweiten zusammenstellt und den offenen Naturtönen die offenen und gestopften künstlichen Töne folgen läßt, so ergibt sich von der Tiefe zur Höhe nachstehende kolossale chromatische Tonleiter.

Gesamtumfang des Horns.

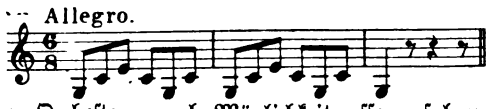


Hier ist die Bemerkung am Platz, daß rasche Tonfolgen auf dem Horn um so schwieriger sind, je tiefer seine Stimmung ist, da sein Schallrohr dann wegen seiner großen Länge nicht sofort in Schwingung geraten kann. Tiefe Töne, selbst tiefe Naturtöne können fast in allen Stimmungen nur in gemäßigtem Tempo aufeinanderfolgen; übrigens ist das ein allgemeines, bei allen Instrumenten zu beobachtendes Gesetz. Da nämlich die tiefen Töne durch eine geringere Anzahl von augenblicklich erfolgenden Schwingungen entstehen, so braucht der Klangkörper eine gewisse Zeit, um den Ton zu erzeugen. Daher wäre folgende Stelle auf einem tiefen Horn unausführbar und von schlechter Wirkung:



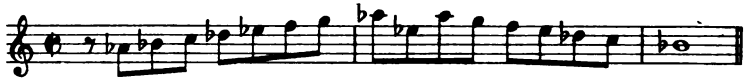
Die folgende wäre auf einem F-Horn und

noch höhern Hörnern möglich, in der tiefen C- und B-Stimmung aber eben-



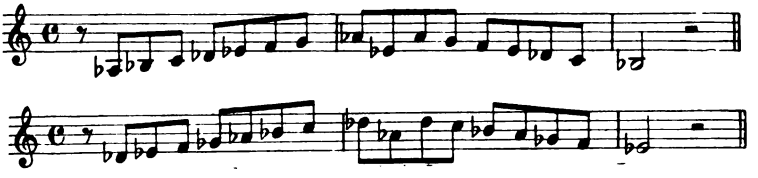
falls sehr schlecht: Gestopften Tönen muß man, namentlich im Orchester, nach Möglichkeit offene folgen lassen, und man darf nicht von einem gestopften Ton auf einen andern springen oder zum mindesten nicht von einem schlechten gestopften Ton auf einen gleichfalls schlechten. So wäre es sinnlos,

zu schreiben. Dagegen fehlt es einer Passage, wie diese:

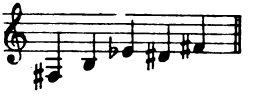


nicht an Klangfülle, und sie läßt sich leicht ausführen, weil sie nur einen schlechten gestopften Ton (das erste As) enthält, während dieselbe Stelle, in eine andere Tonart transponiert, lächerlich klingen und außerordentlich schwierig sein würde.

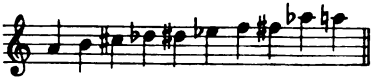
Schlechte Beispiele:



Aus diesen drei Beispielen kann man ersehen, daß sich die besten gestopften Töne, mit Ausnahme der folgenden vier

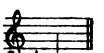


alle oberhalb des As der Mittellage befinden; sie bilden die weiter oben schon angeführte Tonleiter:



Daher wirkt das oben zitierte Beispiel, das in einer Oktave gut klingt, abscheulich, wenn man es in die tiefere Oktave transponiert, wo es sich fast durchweg in den schlechtesten gestopften Tönen

bewegt. Allerdings beginnt sie mit einem offenen Ton, dem As,

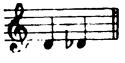
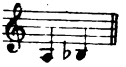


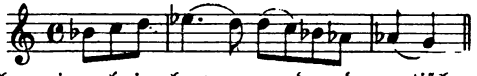
aber dies

ist ein künstlicher Ton, den so rasch und unvorbereitet anzublasen, recht bedenklich ist.

Die alten Meister beschränkten sich im allgemeinen auf die Verwendung der offenen Töne, die sie noch dazu — man muß es gestehen — sehr ungeschickt schrieben. Selbst Beethoven ist außerordentlich zurückhaltend im Gebrauch der gestopften Töne, wenn er die Hörner nicht *solistisch* behandelt. Man findet sie recht selten in seinem Orchester, und wenn er sich ihrer bedient, so geschieht es fast immer um einer hervorstechenden Klangwirkung willen: so der gestopften Töne und des künstlichen Tons der drei Es-Hörner im Scherzo der Eroika und des tiefen Fis des zweiten Horns in D im Scherzo der Adur-Symphonie. (Siehe Partiturbeispiele Nr. 40 und 41.)

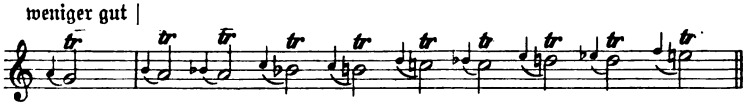
Dies Verfahren steht jedenfalls bedeutend höher als die heutzutage bei den meisten französischen und italienischen Komponisten übliche Methode, die Hörner absolut wie Fagotte oder Klarinetten zu behandeln; diese Komponisten nehmen gar keine Rücksicht auf den gewaltigen Unterschied, der zwischen den gestopften und den offenen Tönen überhaupt, sowie zwischen gewissen gestopften und gewissen andern Tönen, besteht, kümmern sich weder um die Schwierigkeiten, die dieser oder jener Ton nach einem andern, an den er keinen natürlichen Anschluß hat, den Ausführenden bereitet, noch um den schwachen oder seltsam rauhen Klang des Ansatzes, wenn man den Schalltrichter zu zwei Dritteln oder drei Vierteln stopft, und scheinen schließlich gar nicht zu ahnen, daß eine tiefere Kenntnis des Instrumentes sowie Geschmack und gesunder Menschenverstand mit der Anwendung der Töne, die sie schülerhaft, so aufs Geratewol hin ins Orchester schleudern, etwas zu tun haben könnte. Dieser widerwärtigen, ignorantenhaften Verschleuderung ist offenbar selbst die Armut der alten Meister vorzuziehen. Wenn man gestopfte Töne nicht um einer besondern Klangwirkung willen schreibt, so soll man wenigstens diejenigen von ihnen vermeiden, die zu schwach und den andern Horntönen zu unähnlich klingen.

Solche sind das D und das Des unter den Notenlinien,  das tiefe A und B 

und das As der Mittellage, Töne, die niemals zur Füllung verwendet werden sollten sondern nur zu Wirkungen, die ihrem dumpfen, rauhen und wilden Klang entsprechen. Nur das As der Mittellage würde ich davon ausnehmen, falls eine Melodieführung seine Anwesenheit gebieterisch fordert. 

Das tiefe B hat Weber einmal in hervorragender dramatischer Absicht in der Freischützszene angewandt, wo Kaspar den Samiel beschwört; aber dieser Ton ist so sehr gestopft und folglich auch so dumpf, daß man ihn gar nicht hört; man würde ihn nur dann vernehmen können, wenn das ganze Orchester in dem Augenblick, wo er erklingt, verstummte.*) So zieht das As der Mittellage in der Nonnenszene von Meyerbeers „Robert der Teufel," — da, wo Robert sich dem Grabe nähert, um den Zauberzweig zu brechen — nur deshalb die Aufmerksamkeit so auf sich, weil alle andern Instrumente schweigen, und doch klingt dieser Ton viel heller als das tiefe B. Diese gestopften Töne können, mehrstimmig angewandt, in Szenen stillen Grausens von größter Wirkung sein; zuerst hat das, glaube ich, Méhul in seiner Oper Phrosine et Mélidore vorgeahnt. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 42.)

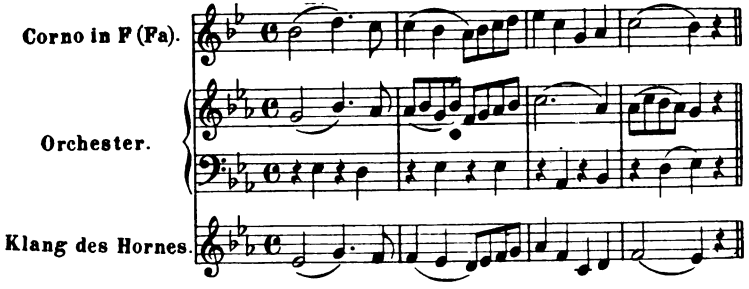
Triller mit großer und kleiner Sekunde sind auf dem Horn ausführbar, jedoch nur auf einem kleinen Teil seiner Tonleiter. Die besten sind folgende:



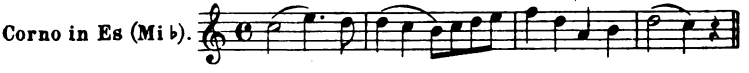
Gewöhnlich schreibt man die Hörner, unbekümmert um ihre Stimmung und die Tonart des Orchesters, ohne Vorzeichnung hinter dem Schlüssel. Behandelt man jedoch ein Horn als Solostimme, so ist es besser, falls das Instrument nicht in der Tonart des Orchesters steht, hinter dem Schlüssel die Vorzeichnung anzugeben, welche die Tonart erfordert; man muß es aber immer so einrichten, daß sehr wenig Vorzeichnungen angewendet werden. Daher

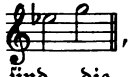
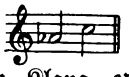
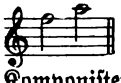
*) Siehe Partitur des Freischütz, Edition Peters, Seite 135.

erſcheint, wenn das Orcheſter in Es ſpielt, das F-Horn zur Ausführung eines Solo ſehr gut gewählt, erſtens weil das eine der beſten Stimmungen des Inſtruments iſt, und dann weil durch dieſe Kombination nur zwei ♭ (B und Es) hinter dem Schlüſſel der Hornſtimme hinzugeſetzt werden, von denen das eine (das B) in der Mittellage und der Höhe ein offener Ton iſt und die Klangfülle dieſer Partie der Tonleiter, welche in ſolchen Fällen am häufigſten zur Verwendung kommt, nicht beeinträchtigt.



Für eine Stelle wie dieſe wäre allerdings ein Es-Horn ganz ebenſo günſtig.



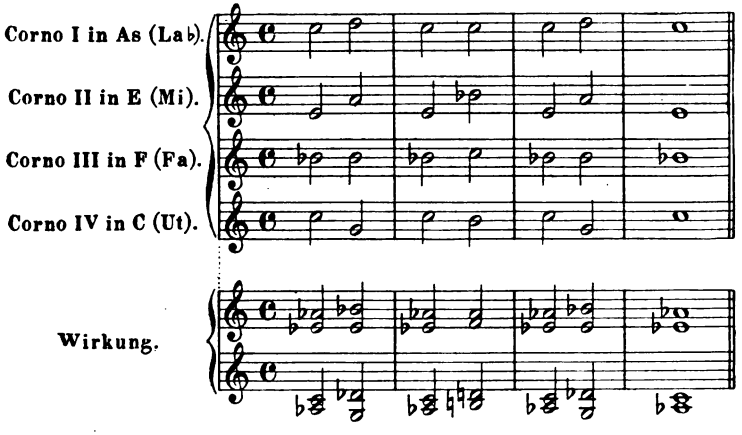
Brächte jedoch die Melodie häufiger die Quart und Sexte dieſer Tonleiter (As und C), ſo wäre das F-Horn beſſer als das Es-Horn, da ſeine beiden Töne  , die als  klingen, viel beſſer als die Töne des Es-Horns  ſind, die denſelben Klang ergeben. Früher beſaßen die Orcheſter nur zwei Hörner, heutzutage finden die Komponiſten überall vier. Mit nur zwei Hörnern erſcheinen auch bei vollſtändiger Ausnutzung der geſtopften Töne die Hilfsquellen des Inſtruments recht beſchränkt, ſobald man ſich ein wenig weiter von der Haupttonart entfernen will; mit vieren dagegen kommt man mittels der Kreuzung der Stimmungen gut aus, ſelbſt wenn man ſich nur der offenen Töne bedienen wollte.

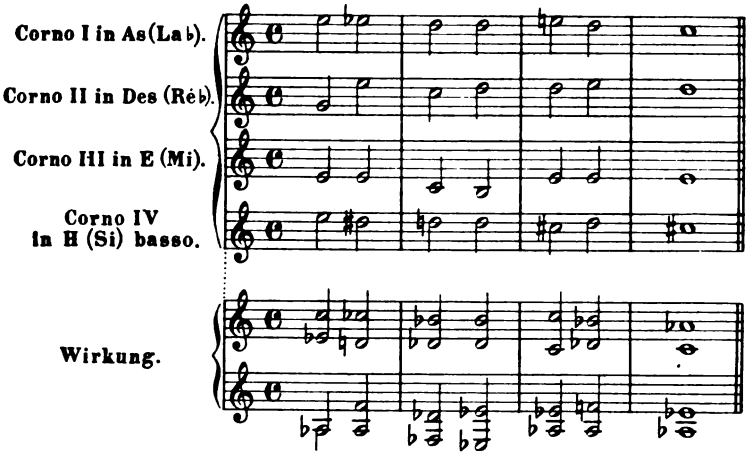
Ein Komponiſt, der vier Hörner in gleicher Stimmung wählt, liefert faſt immer den Beweis hervorragender Ungeſchicklichkeit.

Ungleich beſſer tut man, zwei Hörner in einer und zwei Hörner in einer andern Stimmung zu verwenden oder das erſte und das zweite Horn in derſelben, das dritte in einer andern und das vierte wieder in einer andern Stimmung, ein Verfahren, das noch vorzuziehen wäre, oder endlich vier Hörner in vier verſchiedenen Stimmungen, was namentlich in Fällen, wo man viele offene Töne nötig hat, zu empfehlen iſt.

Wenn z. B. das Orcheſter in As ſpielt, ſo könnten die vier Hörner: das erſte in As, das zweite in E (wegen ſeines E, das wie Gis klingt, in enharmoniſcher Verwechſlung alſo As ergibt), das dritte in F und das vierte in C ſtehen. Oder auch das erſte in As, das zweite in Des, das dritte in E und das vierte in tief H (wegen ſeines E, das wie Dis klingt, in enharmoniſcher Verwechſlung alſo Es ergibt). Je nach der Tonalität des Stücks kann man die vier Stimmungen noch auf verſchiedene andere Arten kombinieren. Sache des Komponiſten iſt es, ſeine harmoniſchen Forderungen zu berechnen und danach die Hörner zu wählen.

Bei dieſem Verfahren gibt es nur ſehr wenige Akkorde, von denen man nicht drei oder zum mindeſten zwei Noten durch offene Töne wiedergeben könnte. Z. B.:



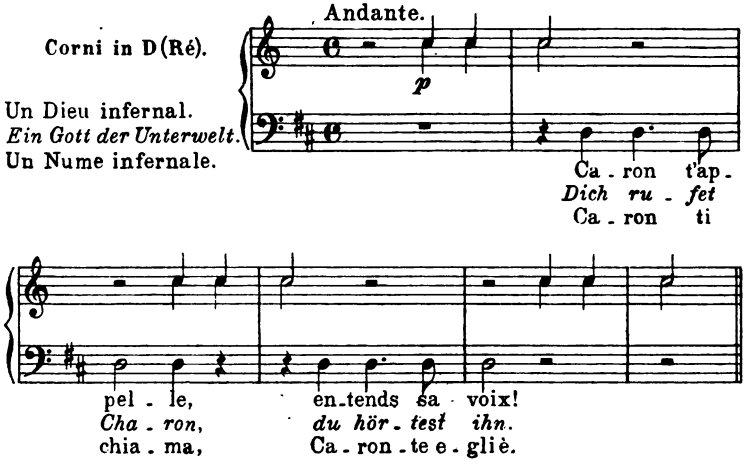


Bedient man sich mehrerer verschiedener Stimmungen zugleich, so ist es besser, die hohen Stimmungen den ersten Hörnern und die tiefen Stimmungen den zweiten zu geben.

Eine andere Vorsichtsmaßregel, die viele Komponisten unrichtigerweise außer acht lassen, besteht darin, daß man den Ausführenden nicht in demselben Stück eine sehr hohe Stimmung mit einer sehr tiefen wechseln läßt und umgekehrt. Dem Hornisten erscheint beispielsweise der plötzliche Übergang von der Stimmung hoch A zu tief B sehr unbequem. Vermöge der vier Hörner, die sich heutzutage in jedem Orchester finden, ist man auch niemals zu so unverhältnismäßigen Sprüngen beim Wechsel der Stimmungen gezwungen.

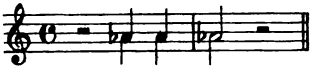
Das Horn ist ein schwermütig-edles Instrument; doch ist sein Charakter und Klang nicht derart, daß es nicht in Musikstücken jeder Art Verwendung finden könnte. Es verschmilzt leicht mit dem harmonischen Ensemble, und selbst weniger gewandte Komponisten können es nach Belieben hervortreten oder mit Nutzen eine bescheiden zurücktretende Rolle spielen lassen. Kein Meister hat das Horn meines Erachtens origineller, poesievoller und zugleich vollendeter verwertet als Weber. In seinen drei Meisterwerken Oberon, Euryanthe und Freischütz läßt er es eine ebenso wundervolle wie neue Sprache reden, eine Sprache, die vor ihm wohl nur Méhul und Beethoven verstanden haben und die, mehr als jeder andere, Meyerbeer

rein erhalten hat. Gluck ſchrieb unter allen Orcheſterinſtrumenten für das Horn am wenigſten gut; ein Blick auf eines ſeiner Werke genügt, um das geringe Maß von Feinheit, das ihm in dieſer Beziehung zu eigen iſt, aufzudecken. Als ein Genieblitz müſſen jedoch die drei Horntöne aus der Alceſtenarie »Caron t' appelle!« zitiert werden, die Charons Muſchelhorn nachahmen. Es ſind das nichts weiter als ein paar C in der Mittellage, von zwei D-Hörnern im Einklang geblaſen; da aber der Komponiſt den Einfall hatte, den beiden Hörnern einander ihre Stürzen zukehren zu laſſen, ſo dienen ſie ſich nun gegenſeitig als Dämpfer, und ihre aneinanderprallenden Töne klingen wie aus einer fernen Höhle — eine ganz ſeltſame und hochdramatiſche Klangwirkung.



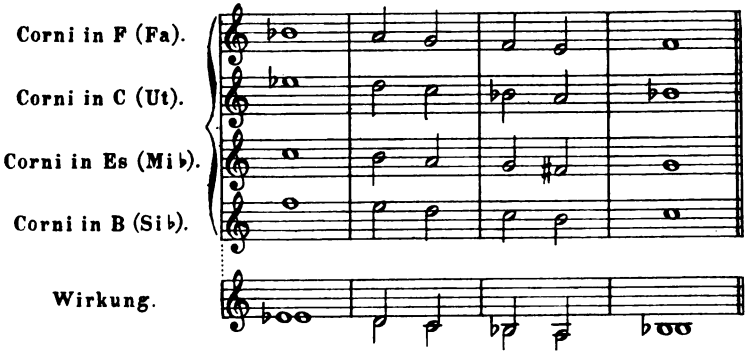
Ich glaube aber, Gluck hätte faſt dieſelbe Wirkung mit dem geſtopften As der Mittellage auf zwei Ges-Hörnern erzielt.

Corni in Ges (Sol ♭).



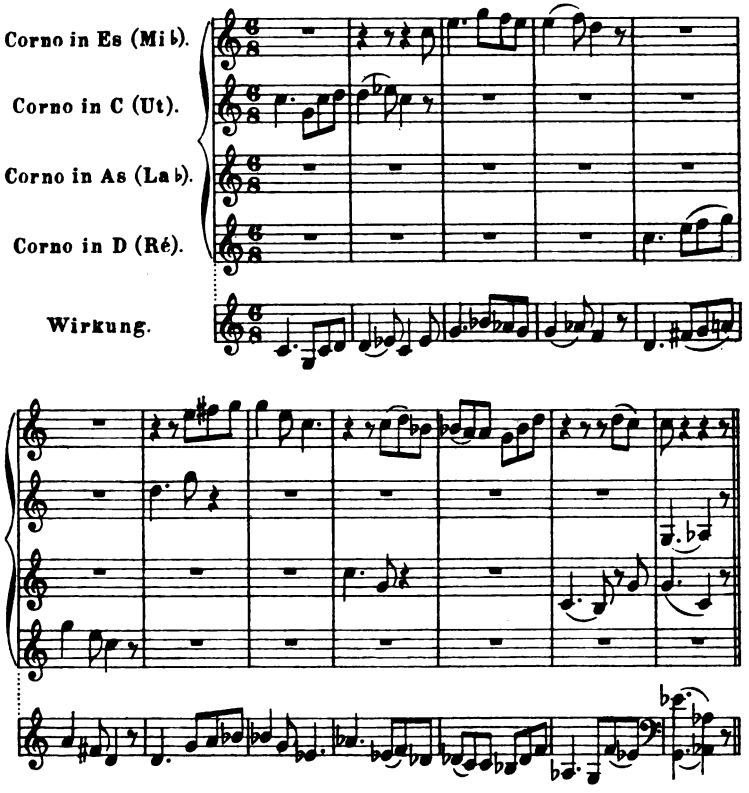
Aber vielleicht waren zu jener Zeit die Bläſer in ſolchen Einſätzen nicht ſicher genug, und der Komponiſt tat recht daran, wenn er das merkwürdige Verfahren, den offenſten Ton des D-Horns dunkel zu färben und wie aus der Ferne erklingen zu laſſen, zur Anwendung brachte.

Roſſini hatte den Gedanken, in der Jagd des zweiten Aktes von Wilhelm Tell eine diatoniſche Paſſage von vier Es-Hörnern im Einklang ausführen zu laſſen. Das iſt ſehr originell. Will man die vier Hörner, ſei es im getragenen Geſang oder in einer ſchnellen Paſſage, die die Anwendung offener und geſtopfter Töne erfordert, auf ſolche Weiſe vereinigen, ſo iſt es ungleich beſſer (wenn nicht etwa der Tongedanke gerade auf dem Unterſchied und der Ungleichartigkeit dieſer Töne baſiert), den Hörnern verſchiedene Stimmungen zu geben; die offenen Töne der einen gleichen dann die mangelnde Klangfülle bei den entſprechenden geſtopften Tönen der andern aus, ſtellen ſo das Gleichgewicht wieder her und geben der ganzen Skala der vereinigten vier Hörner eine gewiſſe Gleichartigkeit. So ergibt ſich, wenn das C-Horn ſein geſtopftes Es, das Es-Horn ſein offenes C, das F-Horn ſein offenes B und ein B-Horn ſein geſtopftes F anbläſt, aus dieſen vier in der Klangfarbe verſchiedenen Tönen ein vierfaches Es von ſehr ſchönem Klange, und man wird verſtehen, daß die Sache bei den andern Tönen ebenſo liegt.



Ein vorteilhaftes Verfahren, von dem mir jedoch nur ein einziges Beiſpiel bekannt iſt, beſteht darin, daß man drei oder vier Hörner verſchiedener Stimmungen einander in der Ausführung eines melodiſchen Solo ablöſen läßt. Jedes von ihnen übernimmt dann in der Melodie die Noten, die ſeinen offenen Tönen entſprechen, und ſo glaubt man dann, wenn die melodiſchen Bruchſtücke geſchickt miteinander verbunden werden, dieſe Geſangsmelodie nur von einem

einzigen Horn zu hören, das faſt nur über offene und gleichmäßige Töne verfügt.



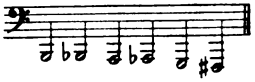
Das Horn iſt, wie geſagt, ein ſchwermütig-edles Inſtrument, trotz ſeiner fröhlichen Jagdfanfaren, von denen man ſo oft redet. In Wirklichkeit entſpringt die Fröhlichkeit dieſer Weiſen mehr der Melodie ſelbſt als der Klangfarbe der Hörner; wahrhaft fröhlich klingen die Jagdfanfaren eigentlich nur, wenn ſie auf Jagdhörnern geſpielt werden, jenen nicht ſehr muſikaliſchen Inſtrumenten, deren ſchneidender Ton überdies der reinen, gehaltenen Stimme des Horns wenig ähnelt. Man kann jedoch eine Ähnlichkeit mit dem Jagdhorn erzielen, wenn man den Tonſtrom des

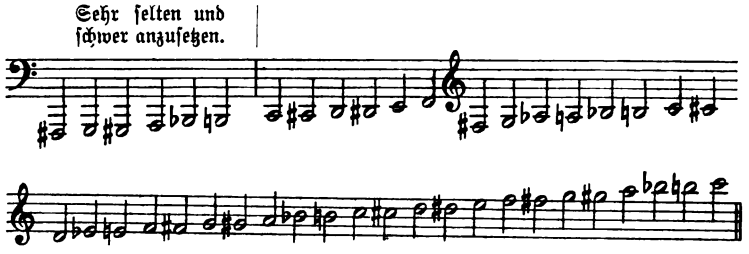
Horns im Schallrohr auf gewiſſe Weiſe forciert; man nennt das· Cuivrer les sons (dem Ton Metall geben).

Das kann bisweilen, ſelbſt bei geſtopften Tönen, von ausgezeichneter Wirkung ſein. Wenn offene Töne forciert werden ſollen, verlangen die Komponiſten, um dem Ton möglichſt viel Härte zu geben, gewöhnlich, daß die Ausführenden die Stürze nach oben kehren; ſie ſchreiben dieſe Haltung des Inſtruments durch die Worte: „Stürze nach oben“ vor. Ein prachtvolles Beiſpiel für die Verwendung dieſes Kunſtmittels findet ſich in dem leidenſchaftlichen Ausbruch am Schluß des Duetts: »Gardez vous de la jalousie!« in Méhuls »Euphrosine et Coradin«. Noch unter dem Eindruck dieſes grauenhaften Hörneraufſchreis gab Gretry, als ihn jemand nach ſeiner Meinung über dies herrliche Duett frug, zur Antwort: „das packt den Hörer, als wenn er mit dem Schädel durch die Theaterdecke führe!“ (C'est à ouvrir la voûte du théâtre avec le crâne des auditeurs.)

Das Ventilhorn.

(Horn mit 3 Piſtons und mit Zylindern.)

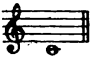
Mittels eines eigenartigen Mechanismus, deſſen Tätigkeit darin beſteht, die Stimmung des Horns ſofort zu verändern, kann es alle Töne offen angeben. So verwandelt ſich durch die Anwendung dieſes oder jenes Ventils das F-Horn in ein E-, Es- oder D-Horn uſw. uſw.; wenn man nun den offenen Tönen der einen Stimmung diejenigen der andern Stimmungen anreiht, ſo erhält man die ganze chromatiſche Skala in offenen Tönen. Die Anwendung der drei Ventile hat außerdem zur Folge, daß der Tonleiter des Inſtruments ſechs Halbtöne unterhalb ſeines tiefſten Naturtones gewonnen werden. Wenn als Endpunkt des Hornumfangs in der man alſo dieſes C Tiefe annimmt, ſo geben ihm die Ventile noch  Ebenſo ſteht es mit allen folgende Blechinſtrumenten, Trompeten, ſechs Töne: Kornetts, Buglehörnern und Poſaunen, an denen der Ventilmechanismus angebracht iſt. Das Horn mit drei Ventilen hätte alſo in einer gemiſchten Tonart wie Es dur folgenden Umfang:



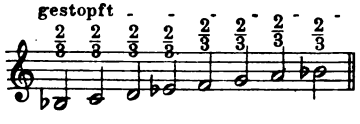
Dieses System bietet namentlich für die zweiten Hörner Vorteile, da es zwischen deren tiefen nach oben, beträchtliche Lücken Naturtönen, vom tiefsten C an ausfüllt. In der Klangfarbe aber unterscheidet sich das Ventilhorn etwas vom gewöhnlichen, es könnte dieses also nicht in allen Fällen ersetzen. Man muß es, glaube ich, beinahe wie ein besonderes Instrument behandeln, das sich namentlich dazu eignet, gute, schwingungsfähige und energische Bässe abzugeben, wenn diese auch nicht soviel Kraft haben wie die tiefen Töne der Tenorposaune, denen sie übrigens sehr ähneln. Es kann auch sehr wohl eine Melodie singen, namentlich wenn diese sich hauptsächlich in der Mittellage bewegt.

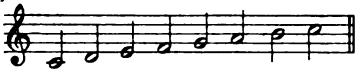
Die besten Stimmungen für das Ventilhorn, ja sogar die einzigen, die in bezug auf Reinheit nichts zu wünschen übrig lassen, sind die mittlern, daher sind die Hörner in E, F, G und As den übrigen weitaus vorzuziehen.

Mehrere Komponisten zeigen sich diesem neuen Instrument feindlich, weil seit seiner Einführung in das Orchester manche Hornisten das Ventilhorn auch zur Ausführung gewöhnlicher Hornstimmen benutzen und es auch bequemer finden, die vom Komponisten mit Absicht hingeschriebenen gestopften Töne mittels dieses Mechanismus als offene wiederzugeben. Das ist allerdings ein gefährlicher Mißbrauch, aber es liegt in der Hand der Orchesterdirigenten, zu verhindern, daß er sich einbürgert, und außerdem darf man nicht aus den Augen verlieren, daß das Ventilhorn in den Händen eines geschickten Künstlers alle gestopften Töne des gewöhnlichen Horns produzieren kann und sogar noch mehr, da es ja die ganze Tonleiter ausführen kann, ohne einen einzigen offenen Ton anzuwenden. Da nämlich die Anwendung der Ventile zur Folge

hat, daß durch Veränderung der Stimmung des Instruments offene Töne der verschiedenen Stimmungen zu denen der Hauptstimmung hinzugefügt werden, so muß sie natürlich auch die Vereinigung der gestopften Töne aller Stimmungen herbeiführen. So gibt das F-Horn als Naturton das offene C das wie F klingt, und mittels der Ventile auch das offene D das wie G klingt; führt man aber die Hand in den Schalltrichter ein, derart daß diese beiden Noten um einen Ton erniedrigt werden, so wird aus der ersten ein B das als gestopftes Es erklingt, und aus der zweiten ein C  das als F, und zwar ebenfalls gestopft, erklingt.

Es ist also Sache des Komponisten, durch das Wort: Gestopft und durch die Zahlen $^1/_2$ oder $^2/_3$, die angeben, wie weit der Schalltrichter geschlossen werden soll, die Töne zu kennzeichnen, die er nicht offen gespielt wissen will.

Für eine Tonleiter, die auf dem Papier so aussieht: 

muß der Ausführende nun die für die offene C-Tonleiter bestimmten Ventile nehmen:  Durch Einführung der Hand in zwei Drittel des Schalltrichters bei jedem Tone wird dann eine B-Tonleiter daraus werden, deren sämtliche Töne die dumpfesten und gestopftesten sind, die man auf dem Horn überhaupt erzielen kann. So kann man auf dem Ventilhorn eine Stelle erst in offenen Tönen und dann wie ein Echo aus weiter Ferne in gestopften Tönen spielen.*)

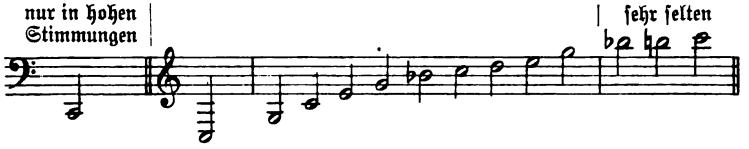
Das Horn mit Zylinderventilen unterscheidet sich von dem vorigen nur durch die Natur seines Mechanismus. Dieser Unterschied ist, was leichte Beweglichkeit und Klangfarbe betrifft, durchaus zu seinen Gunsten. Die Töne des Zylinderventilhorns unterscheiden

*) Zur Dämpfung (Stopfung) der Töne gebraucht man jetzt bei den Hörnern sowie bei den übrigen Blechinstrumenten Sordinen, d. s. metallene, mit einer kleinen Öffnung versehene Zylinder, die, in die Schallröhre gesteckt, bewirken, daß nur wenig Luft austritt, wodurch der Ton jenen im Piano wesenlosen, im Forte rauhen Klang erhält, der sehr charakteristisch wirkt, wenn er nicht zu oft und nicht bei jeder Gelegenheit angewandt wird.

sich in der Tat nicht von denen des gewöhnlichen Horns. Dieses Instrument ist in Deutschland schon allgemein in Gebrauch und wird es zweifellos binnen kurzem überall sein.*)

Die Trompete.

Sie hat beinahe denselben Umfang wie das Horn und besitzt auch (eine Oktave höher) dessen sämtliche offene Töne; sie wird im G-Schlüssel notiert.

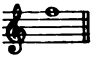
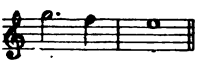


Einige Künstler erzeugen auf der Trompete mit leidlichem Erfolg gewisse gestopfte Töne, indem sie wie beim Horn die Hand in den Schalltrichter einführen; aber diese Töne klingen so schlecht und ihre Intonation ist so unsicher, daß die weitaus größte Anzahl der Komponisten mit Recht von ihrer Anwendung abgesehen hat

---

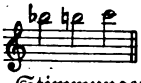
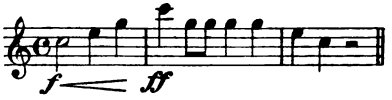
*) Die allgemeine Einführung der Ventilhörner hat neben zahllosen unzweifelhaften Vorteilen doch auch den Nachteil mit sich gebracht, daß manche jüngere Komponisten nun tatsächlich, wohl noch in erhöhtem Maße, als es Berlioz rügt, die Hörner wie Klarinetten und Fagotte behandeln, ohne Rücksicht auf ihren speziellen Charakter, der dem der soeben genannten Instrumente völlig unähnlich ist. Dies äußert sich u. a. auch in der zwar bequemen, aber gedankenlosen Manier, überall wo es sich darum handelt, die Harmonie auszufüllen, vier Hörner zu schreiben, die dann, auf solche Weise verwendet, oft lange Strecken hindurch kaum eine Pause haben. Dies verleiht dem Klang des Orchesters eine unerträgliche Schwerfälligkeit und Dickflüssigkeit, die Steigerungen nur im Sinne der Kraft, nicht aber in dem der Farbe gestattet und außerdem die so verfahrenden Komponisten eines der schönsten Ausdrucksmittel, das sich ihnen in der sinngemäßen, mannigfaltigen Verwendung des Hornklanges bietet, beraubt.

Auch wäre es sehr wünschenswert, daß die Hornisten, trotzdem sie in der Regel auf Ventilhörnern blasen, doch die Technik des Naturhornes weiter übten, so daß sie z. B. imstande wären, Symphonien von Haydn und Mozart in den vorgeschriebenen Stimmungen auf den dazu passenden Naturinstrumenten zu spielen. Der Stil jener Meister wäre dadurch besser gewahrt, und die bösartigen „Kicksер", die wir gerade in diesen Werken leider so oft zu hören bekommen, würden vermieden.

und noch absieht. Von diesem Bann auszunehmen und als offener Ton zu betrachten ist das hohe F:  Man erzielt es nur mit Hilfe der Lippen, seine Intonation ist aber immer zu hoch; man darf es nur als Durchgangsnote zwischen einem G und einem E schreiben  und muß sich hüten, es stark anzublasen oder es auszuhalten.

Das B der Mittellage dagegen ist immer etwas zu tief.

Die Anwendung des auf Trompeten tieferer Stimmung als F vermeidet man am besten; es klingt tiefen C schwach und zugleich gemein, ohne sich für irgend eine charakteristische Klangwirkung zu eignen. Es läßt sich leicht durch einen in jeder Beziehung viel bessern Hornton ersetzen.

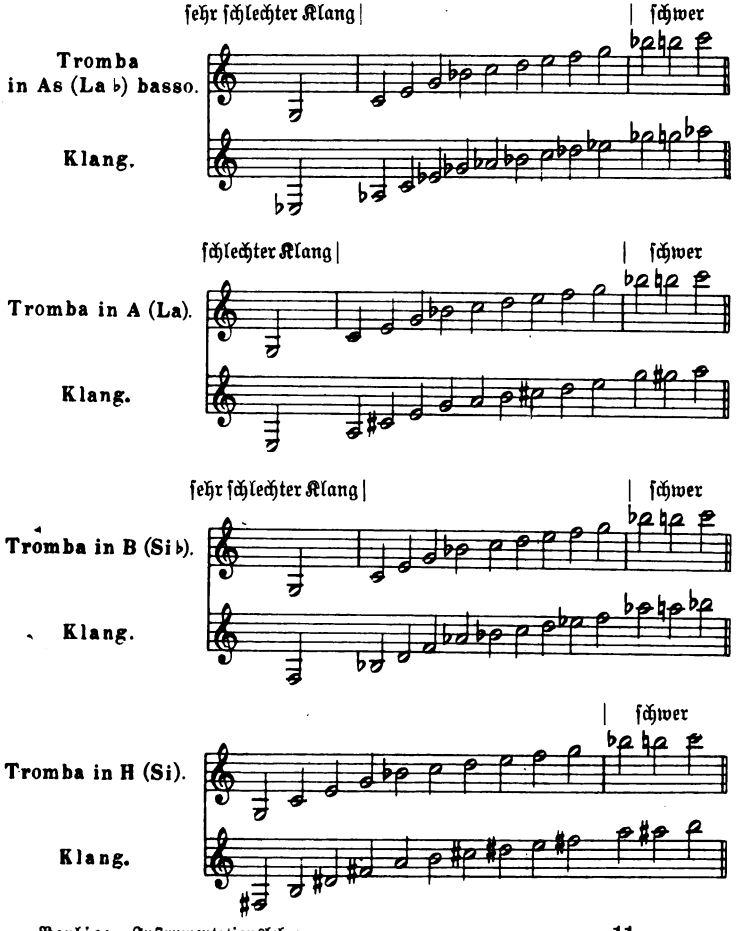
Die drei ganz hohen Töne  sind schon auf den Trompeten in tief A, B und C sehr gefährlich, auf den höhern Stimmungen aber unausführbar. Gleichwohl kann man, selbst auf der Es-Trompete, das C herausbringen, wenn man es forciert. 

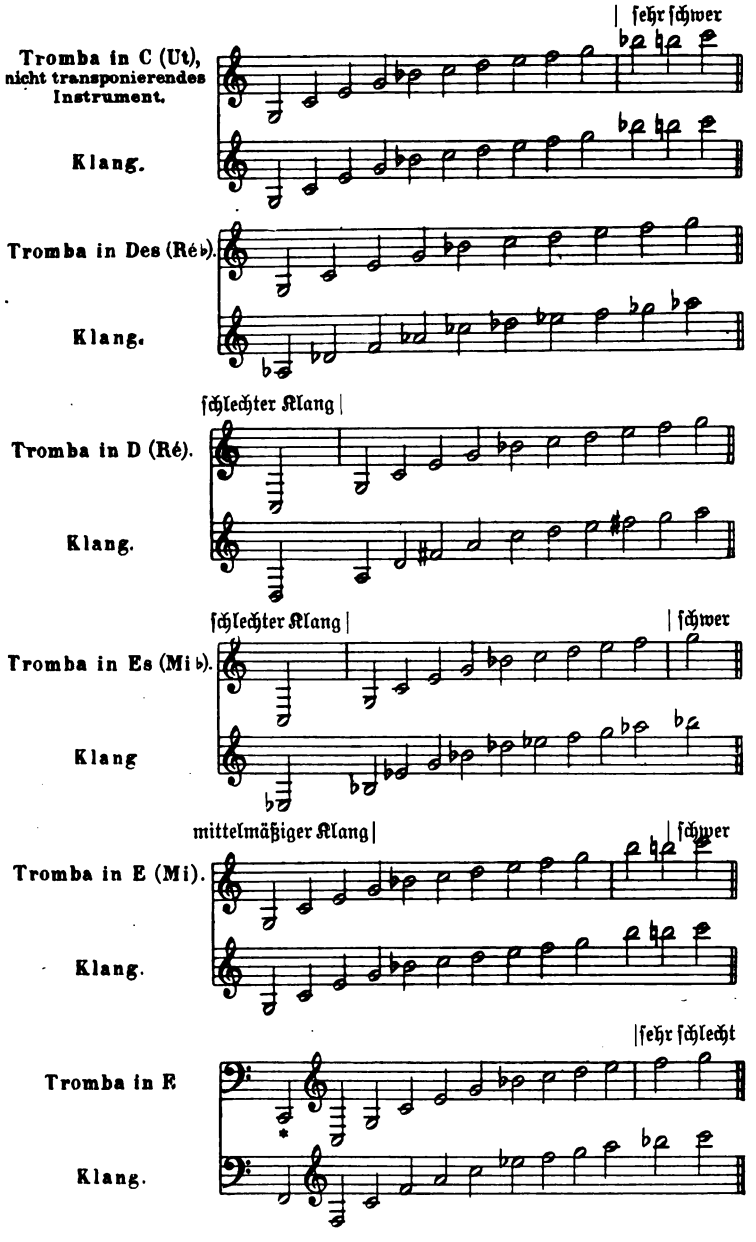
Eine derartige Passage, die die meisten deutschen und englischen Trompeter ohne Zaudern wiedergeben würden, dürfte in Frankreich, wo die hohe Lage der Blechinstrumente überhaupt schon viele Schwierigkeiten macht, allerdings sehr gewagt erscheinen.

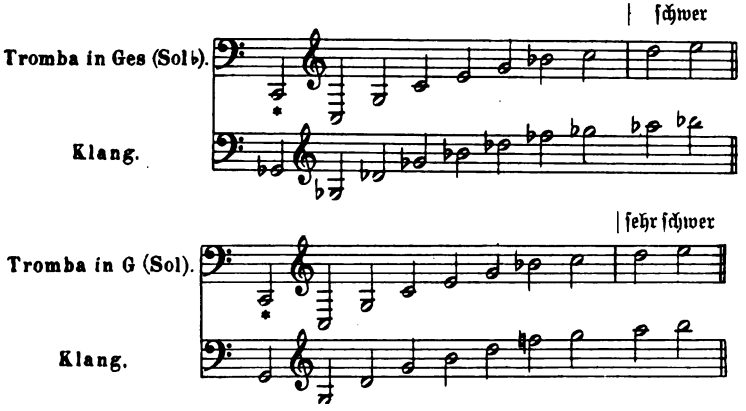
Es gibt aus ganzen Stücken gebildete Trompeten in B, C, D, Es, E, F und G, sehr selten aber solche in hoch As. Mittels des schon bei den Hörnern erwähnten Zusatzstücks, welches das Instrument einen halben Ton tiefer stimmt, stellt man Trompeten in A, in H, in Des (oder Cis) und in Ges (oder Fis) her. Mittels eines doppelten Zusatzstückes, das die Trompete um einen ganzen Ton tiefer stimmt, erzielt man sogar die tiefe As-Stimmung, diese ist aber die schlechteste von allen. Die schönste Klangfarbe dagegen besitzt die Trompete in Des, ein klangvolles und in der Intonation sehr reines Instrument, das aber fast niemals zur Verwendung kommt, weil die meisten Komponisten von seiner Existenz gar nichts wissen.

Aus dem, was ich oben über die Töne an den beiden Enden der Trompetentonleiter sagte, läßt sich leicht schließen, daß der Umfang dieses Instruments nicht in allen Stimmungen der gleiche ist. Die tiefen Trompeten müssen wie alle andern Instrumente dieser Art den tiefsten Ton vermeiden, und die hohen Trompeten können die höchsten Töne nicht herausbringen.

Nachstehend gebe ich eine Tabelle des Umfangs, den die verschiedenen Stimmungen haben.

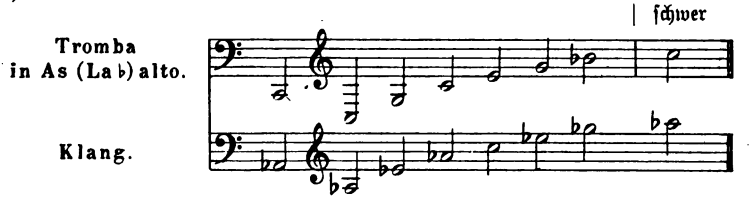



| sehr schwer
Tromba in C (Ut), nicht transponierendes Instrument.
Klang.
Tromba in Des (Ré♭).
Klang.
schlechter Klang |
Tromba in D (Ré).
Klang.
schlechter Klang |
| schwer
Tromba in Es (Mi♭).
Klang
mittelmäßiger Klang |
| schwer
Tromba in E (Mi).
Klang.
| sehr schlecht
Tromba in F
Klang.

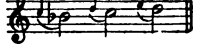


Dieſes durch einen * gekennzeichnete tiefe C, das man im F-Schlüſſel ſchreiben muß, klingt in dieſen drei hohen Stimmungen ausgezeichnet; man kann es bei mancher Gelegenheit vortrefflich verwerten.

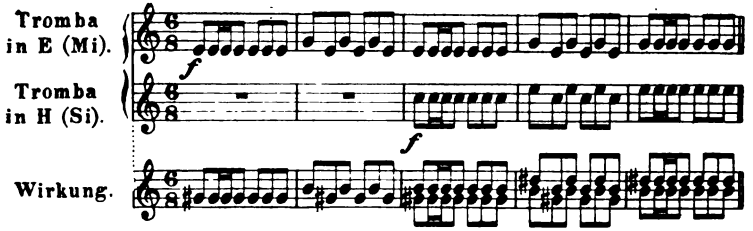
Die Trompeten in hoch As findet man nur in einigen Militärkapellen, ihr Ton iſt ſehr glänzend, ihr Umfang aber noch geringer als der der G-Trompeten, da man ſie nicht über das vierte C hinaus verwenden kann.



A. Sax ſtellt jetzt kleine Oktav- und Dezimentrompeten (in hoch C und hoch Es) her, die vortrefflich klingen. Man ſollte ſie in allen Orcheſtern und Militärkapellen haben.

Der Triller iſt im allgemeinen auf der Trompete faſt unausführbar; im Orcheſter muß man, glaube ich, von ihm abſehen. Die drei folgenden Triller kommen  jedoch ziemlich gut heraus: Was ich von den verſchiedenen Hornſtimmungen ſagte und von der Art, wie man ſie durch Kreuzung nutzbar macht, das gilt in jeder Beziehung auch von den Trompeten. Nur muß ich hinzufügen, daß ſich nicht oft Gelegenheit bietet, ſie in verſchiedenen Stimmungen zu ſchreiben. Die meiſten

unſerer Orcheſter bieten den Komponiſten anſtatt vier Trompeten nur zwei Trompeten und zwei Kornetts,*) und in dieſem Falle läßt man die beiden Trompeten beſſer in ein und derſelben Stimmung, da die Kornetts, welche alle Intervalle angeben können und den Trompeten im Klang wenigſtens ſoweit gleichen, daß ſie mit ihnen im Enſemble verſchmelzen, zur Ausfüllung der Harmonie ausreichen. Die Verwendung der Trompeten in zwei verſchiedenen Stimmungen wird gewöhnlich nur in Molltonarten notwendig, und zwar hauptſächlich dann, wenn man ihnen Motive gibt, die abſolut die Benutzung der dritten und fünften Stufe der Tonleiter erfordern. Soll z. B. in gismoll eine Trompete hintereinander die beiden Töne Gis und H ausführen, während die andere eine Terz höher oder eine Sexte tiefer in derſelben Weiſe H und Dis bläſt, ſo iſt man genötigt, eine Trompete in E (deren E und G wie Gis und H klingen) und eine Trompete in H (deren C und E das H und Dis geben) zu wählen; das hat Meyerbeer in der großen Szene des vierten Aktes der Hugenotten getan.

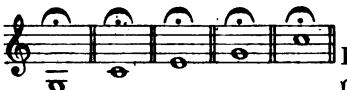


Das Piano der Trompeten ergibt — dem allgemein herrſchenden Schlendrian zum Trotz — reizvolle Klangwirkungen; Gluck hat das als einer der erſten im Andante der Einleitung zu „Iphigenie in Tauris“ durch ein langausgehaltenes Pianiſſimo der beiden Trompeten auf der Dominante bewieſen; ſpäter haben Beethoven, namentlich im Andante ſeiner Adur-Symphonie, und Weber das Piano der Trompete ſehr vorteilhaft verwertet.

Wenn dieſe ſanften Töne ſicher anſprechen ſollen, ſo müſſen ſie im allgemeinen in der Mittellage genommen werden und nicht zu raſch aufeinanderfolgen.

---

*) In Deutſchland wiederum ſehr oft nur zwei Trompeten.

Die folgenden fünf Töne  kann man im Pianissimo intonieren und aushalten. Da das B der Mittellage zu tief ist, so muß man diesen Mangel an Reinheit durch kräftigen Ansatz soviel als möglich verbessern; es kann also nicht zu den sanften Tönen gerechnet werden. Das nächsthöhere C ist nicht so gefährlich, man kann es im Piano aushalten und intonieren, wenigstens in den vier tiefen Stimmungen A, B, H und C. In der D-Stimmung kann ein geschickter Künstler, glaube ich, diesem C, wenn er es aushält, noch viele Zartheit verleihen, aber die Klugheit gebietet, den Einsatz dieses Tones durch ein Forte des übrigen Orchesters zu verdecken.*)

Der Klang der Trompete ist edel und glänzend; er eignet sich für kriegerische Phantasiebilder, für Wut- und Rachegeschrei ebensogut wie für Triumphgesänge und kommt dem Ausdruck aller tatkräftigen, stolzen und großartigen Gefühle sowie der meisten tragischen Töne entgegen. Er kann sogar in einem Tonstück froher Stimmung am Platze sein, vorausgesetzt, daß diese Stimmung einen erhabenen oder pomphaft großartigen Charakter annimmt.**)

Trotz ihres wirklich stolzen und vornehmen Klanges hat man doch die Trompete unwürdig wie sonst wenige Instrumente behandelt. Bis zu Beethoven und Weber haben alle Komponisten, selbst Mozart nicht ausgenommen, sie beharrlich entweder in die unedlen Schranken eines bloßen Füllinstruments verwiesen oder ihr immer dieselben zwei oder drei lächerlich banalen, dem Charakter des betreffenden Tonstücks oft sogar widersprechenden rhythmischen Motive gegeben.***)

---

*) Diese Bemerkungen sind durch die Vervollkommnung der Ventiltrompete gegenstandslos geworden. Auf der ganzen Tonleiter, mit Ausnahme der höchsten Töne, ist heute ein tadelloses Piano möglich.

**) Ein gegenteiliges Beispiel zeigt das Trio des Scherzo von Beethovens Pastoral-Symphonie.

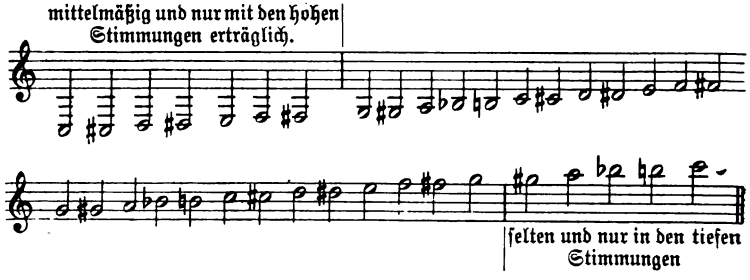
***) Hier geziemt es sich, des herrlichen Eintritts der Trompeten in D bei Auftreten Donna Annas und Oktavios im Sextett des „Don Juan" zu gedenken (Partitur-Ausgabe Breitkopf & Härtel, Seite 224). Das Licht der Fackeln, das die dunkle Halle und die ernsten Gestalten der Leidtragenden in diesem Augenblick beleuchtet, kann nicht schöner charakterisiert werden als

Diese widerwärtigen Gemeinplätze hat man heutzutage endlich aufgegeben. Alle Komponisten, die Stil haben, geben den melodischen Motiven, Begleitungsformen und Figuren der Trompete soviel Freiheit, Mannigfaltigkeit und Unabhängigkeit, als es die Natur des Instruments erlaubt. Um soweit zu kommen, bedurfte es fast eines Jahrhunderts.

Die Ventiltrompeten (mit Pistons oder Zylindern) haben den Vorteil, daß sie wie die Ventilhörner alle Intervalle der chromatischen Tonleiter angeben können. Sie haben durch diese Mechanismen nichts von dem Klang der gewöhnlichen Trompete eingebüßt, und ihre Reinheit ist zufriedenstellend. Am besten sind die Trompeten mit Zylindern, sie werden bald allgemein im Gebrauch sein.

Die in einigen italienischen Orchestern noch verwendeten Klappentrompeten können sich in dieser Beziehung nicht mit ihnen messen.

Der Gesamtumfang der Ventiltrompeten (mit Zylindern oder Pistons) ist folgender:



Die hohen Zylindertrompeten, wie die in F und G, können noch chromatisch bis zum Fis hinabsteigen, aber diese tiefsten Töne klingen ziemlich schlecht.

Auf der Zylindertrompete lassen sich dieselben Triller (mit großer und kleiner Sekunde) ausführen wie auf dem Kornett mit drei

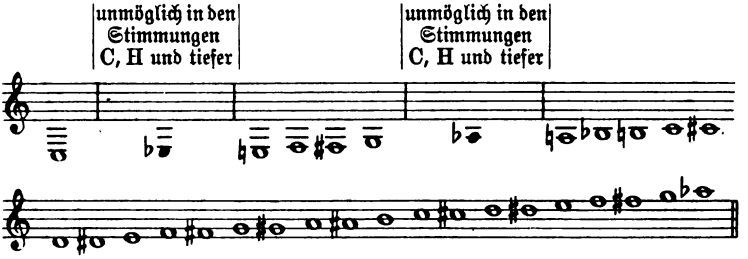
---

durch diese leisen Trompetenklänge, deren Feierlichkeit durch den Paukenwirbel noch gehoben wird.

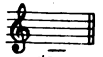
Bei dieser Gelegenheit möchte ich die Mahnung nicht unterdrücken, beim Studium der Instrumentation die Partituren der alten Meister nicht etwa, wie dies so häufig geschieht, als überwundenen Standpunkt zu betrachten. Individuelle Behandlung der Instrumente, weise Beschränkung und Verteilung der Mittel wird der Künstler dort besser lernen als irgendwo anders.

Piſtons. (Siehe weiter unten die Tabelle der Triller dieſes Inſtruments.)

Die Zugtrompeten, ſo genannt wegen ihres ähnlich wie bei den Poſaunen beweglichen Zuges, der durch die rechte Hand verſchoben wird, eignen ſich vermöge dieſes Mechanismus zur reinſten Wiedergabe der Intervalle. Ihr Ton iſt abſolut derſelbe wie der der einfachen Trompeten und ihr Umfang folgender:*)



Das Kornett mit drei Piſtons
oder mit Zylindern (Cornet à pistons).

Sein durchſchnittlicher Umfang beträgt zwei Oktaven und zwei oder drei Töne. Der Ventilmechanismus, mit dem es ausgeſtattet iſt, ermöglicht es ihm,  anzugeben; doch ſind dieſer Ton ſowie die zwei oder drei nächſthöhern alle chromatiſchen Stufen bis zum tiefen Fis (G, As und A) nur auf den hohen Kornetts ausführbar. Auf dieſen herauszubringen, das, wie hohen Kornetts iſt es auch man gleich ſehen wird, der möglich, dieſes tiefe C tiefſte Naturton des Kornetts iſt; aber der Einſatz dieſes Tons iſt ſehr gefährlich, ſeine Klangfarbe ſchlecht und ſein Wert ſehr anfechtbar.

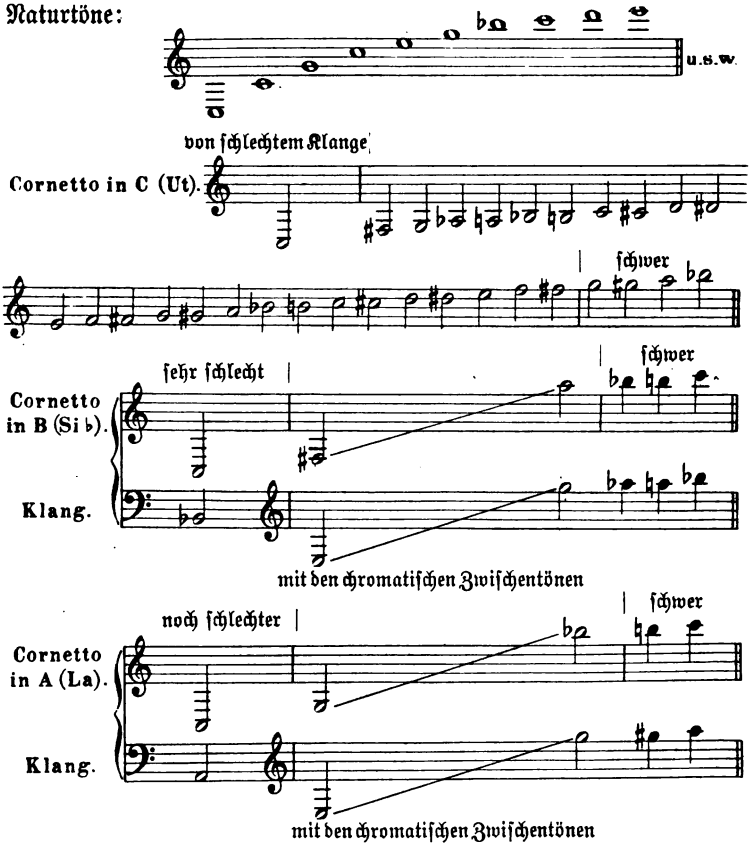
Es gibt Kornetts in G, B, A, As, G, F, E, Es und D. Mittels des bei den Hörnern und Trompeten erwähnten Zuſatzſtückes, wodurch das Inſtrument um einen halben Ton tiefer geſtimmt wird, kann man zweifellos die H-, die Fis- und ſelbſt die Des-Stimmung erhalten; aber die Leichtigkeit im Modulieren, die die Ventile gewähren, macht dieſe Reſerveſtimmungen beinahe zwecklos. Außer-

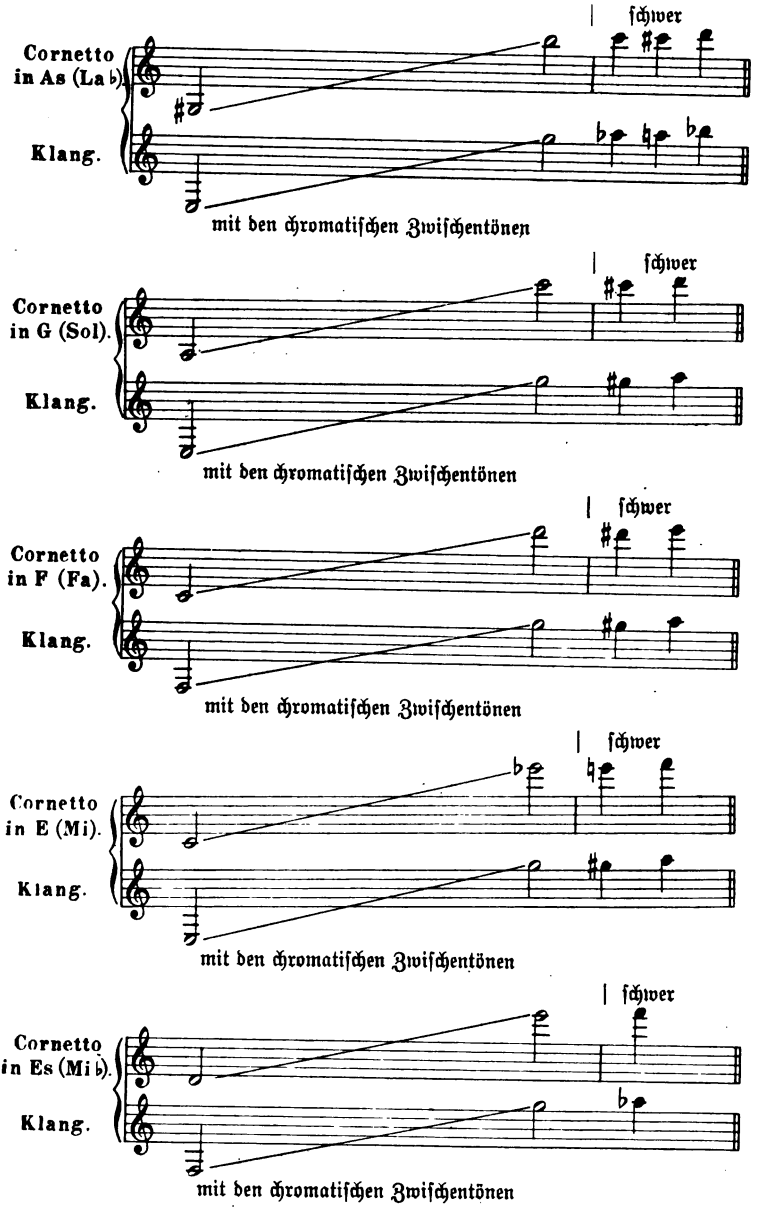
*) Sie ſind heute nirgends mehr im Gebrauch.

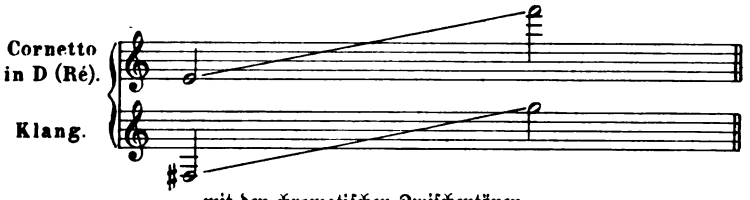
dem sind die tiefen Stimmungen, wie die in G, F, E und D, von ziemlich schlechtem Klang und mangelhafter Reinheit. Die besten Kornetts und diejenigen, deren man sich meiner Meinung nach fast ausschließlich bedienen sollte, sind die in As, A und B; das höchste von allen, das Kornett in C, ist ziemlich schwer zu spielen.

Nachstehend gebe ich den Umfang, den man den verschiedenen Stimmungen des Kornetts zuweisen kann; einige Künstler erzielen noch darüber hinaus in der Höhe und der Tiefe einige sehr anfechtbare Töne, denen wir nicht Rechnung tragen. Das Kornett wird im G-Schlüssel notiert.

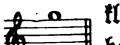
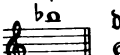
Sein Schallrohr ist kürzer als das der Trompete und gibt folgende Naturtöne:



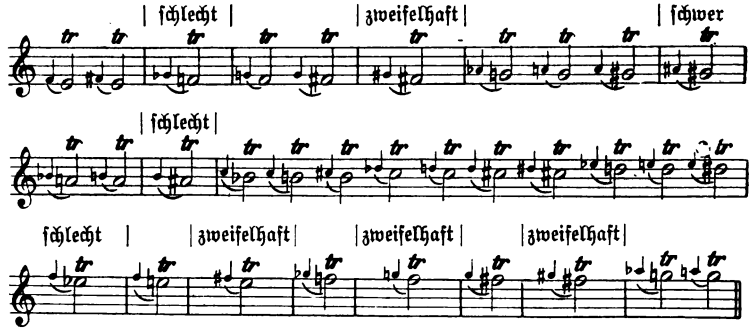

Cornetto in As (La ♭).
Klang.
schwer
mit den chromatiſchen Zwiſchentönen
Cornetto in G (Sol).
Klang.
schwer
mit den chromatiſchen Zwiſchentönen
Cornetto in F (Fa).
Klang.
schwer
mit den chromatiſchen Zwiſchentönen
Cornetto in E (Mi).
Klang.
schwer
mit den chromatiſchen Zwiſchentönen
Cornetto in Es (Mi ♭).
Klang.
schwer
mit den chromatiſchen Zwiſchentönen



mit den chromatiſchen Zwiſchentönen.

Hier iſt es am Platz, hinſichtlich der letzten hohen Noten dieſer Beiſpiele, die  klingen, zu bemerken, daß ihr Anſatz in den ſämtlich wie hohen Stimmungen weit weniger gefährlich und auch klangvoller iſt als in den tiefen Stimmungen. So iſt das hohe B des Kornetts in A  das hohe A des Kornetts in B und das hohe G des Kornetts in C ungleich beſſer und leichter im Anſatz als das hohe F des Kornetts in D und das hohe E des Kornetts in Es. Und doch ergeben alle dieſe Noten denſelben Ton G. Dieſe Bemerkung gilt übrigens für alle Blechinſtrumente.

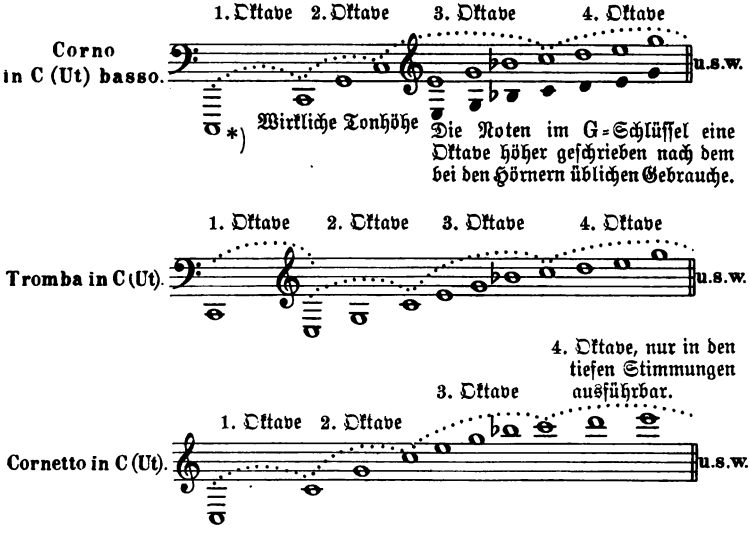
Die meiſten Triller mit großer und kleiner Sekunde ſind auf hohen Kornetts, wie die in A, B und C in folgendem Teil der Tonleiter, ausführbar und von guter Wirkung:



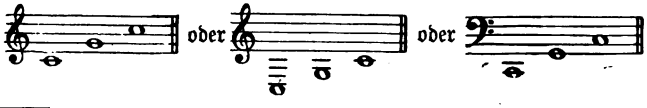
Nachſtehend gebe ich eine vergleichende Tabelle der Beziehungen zwiſchen den verſchiedenen Stimmungen der Hörner, Trompeten und Kornetts.

Der tiefſte Ton des Kornetts in C iſt, wie wir ſchon oben ſahen, eine Oktave höher als der tiefſte der Trompete in C, ſowie

der tiefste Ton dieser Trompete eine Oktave höher ist als der des Horns in tief C. Die Naturtöne des Horns (diejenigen, die sich aus der Resonanz des Schallrohrs ergeben) wiederholen sich also eine Oktave höher in derselben Reihenfolge auf der Trompete, und die der Trompete würden sich gerade so eine Oktave höher und in derselben Reihenfolge auf dem Kornett wiederholen, wenn der Ausführende Kraft genug in den Lippen besäße, um die höchsten herauszubringen — was aber nicht der Fall ist.



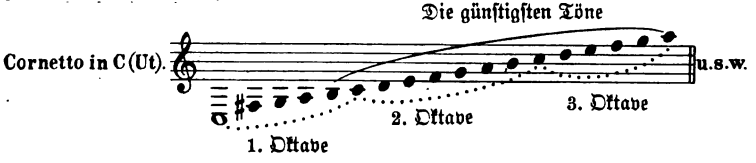
Aus dieser Tabelle ersieht man, und es ist wichtig, sich daran zu erinnern, daß der Teil der Tonleiter eines Blechinstruments, auf dem es durch Naturresonanz (ohne Ventile) nur diese drei Töne hervorbringen kann:



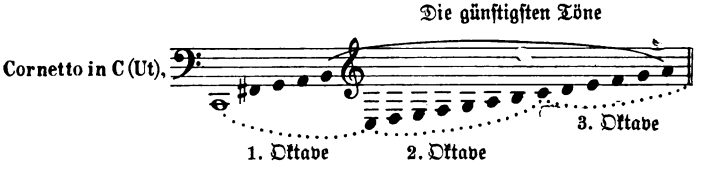
*) Dieser Ton existiert, er ist tatsächlich der erste in der tiefen Lage des Horns, aber in den tiefen Stimmungen klingt er so scheußlich und ist sogar in bezug auf Tonalität so wenig schätzenswert, daß ich davon abgesehen habe, ihn in die Tonleiter des Horns in tief C aufzunehmen und ihn auch — mit noch größerm Recht — in der Skala der tiefen B-Stimmung nicht berücksichtigt habe. Anm. von H. Berlioz.

von der Tiefe nach der Höhe zu gerechnet, immer seine zweite Oktave ist.

Nun haben die Kornetts ihre günstigen Töne besonders in dieser zweiten Oktave. Man hätte die Kornetts in A, B und C als hohe Trompeten (eine Oktave höher als die Trompeten in A, B und C) betrachten und dementsprechend notieren können; man hatte jedoch Gründe, das nicht zu tun und die Kornetts so in der Tonleiter einzureihen, daß man ihren tiefsten Ton eine Oktave über dem tiefsten Ton der Trompete notierte, weil die besten Töne dieser Kornetts sich innerhalb des Umfangs und im Bereiche ihrer zweiten Oktaven befinden.



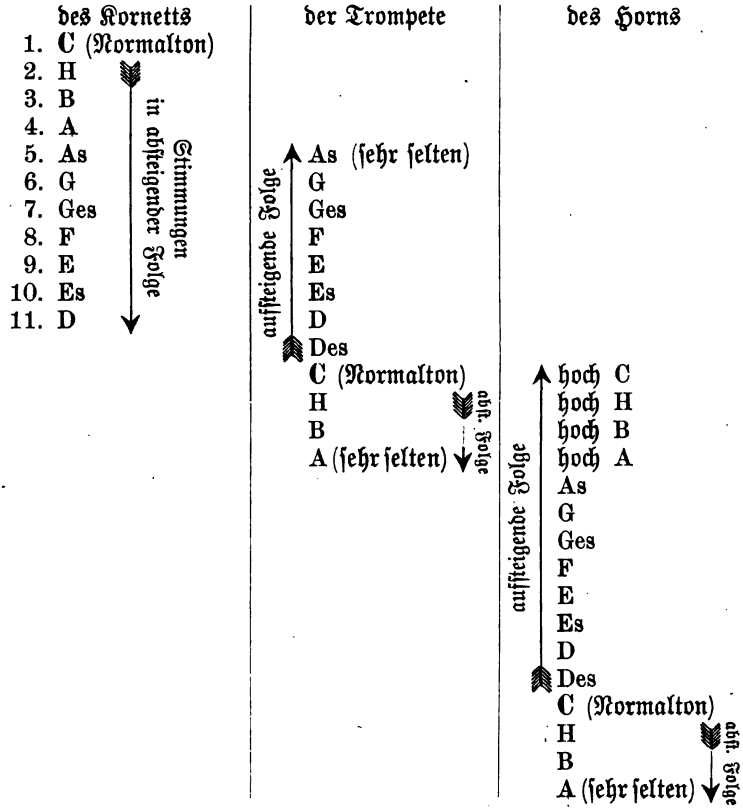
Wenn man die Kornetts als Trompeten geschrieben hätte, so hätten sich diese Töne immer unterhalb der Notenlinien befunden und die ständige Anwendung von Hilfslinien notwendig gemacht.



Diese unbequeme Art, die Kornetts zu notieren, hat sich gleichwohl in der preußischen Militärmusik erhalten. Es ist gut, davon unterrichtet zu sein.

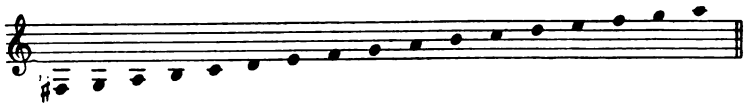
Es muß nun in Betracht gezogen werden, daß — die C-Stimmung als Ausgangspunkt für Hörner, Trompeten und Kornetts angenommen — die Reservestimmungen des Kornetts Verlängerungen des Schallrohrs bedeuten und daher immer tiefer werden, weshalb wir auch bei Darstellung ihrer Skala mit den höchsten Stimmungen begonnen haben, während die Reservestimmungen der Trompeten und der Hörner (mit Ausnahme von dreien, denen in H, B und tief A, die tiefer sind als die C-Stimmung) Verkürzungen des Schallrohres bedeuten und folglich immer höher werden.

Verschiedene Stimmungen



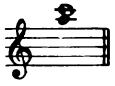
Man wird jetzt die Beziehungen, die zwischen den Hörnern, den Trompeten und den Kornetts bestehen, und die Stellung, die sie im Verhältnis zueinander auf der Stufenleiter der Töne einnehmen, verstehen.

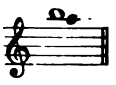
Hinzufügen will ich noch, daß, da die Ventiltrompeten (mit Pistons oder mit Zylindern) ihre besten Töne innerhalb des Umfangs und im Bereich ihrer dritten, mit der zweiten des Kornetts im Einklang stehenden Oktave haben, Passagen, die in diesem Umfang für die Kornetts in A, B und C geschrieben sind:

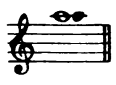


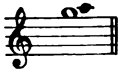
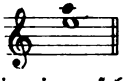
notwendigerweiſe auch auf den Trompeten in A, B und C ausführbar ſind, ohne daß ſich daraus irgend eine Veränderung ergibt. Dadurch wird es möglich, in Orcheſtern, die wie die deutſchen keine Kornetts haben, dieſe ohne Nachteil durch Ventiltrompeten zu erſetzen.

Die Kornetts in A, B und C haben bei näherer Betrachtung weniger Umfang als die Trompeten in A, B und C, da ſie dem Klange nach nicht über das A hinausgehen können.

Cornetto in A (La). 

Cornetto in B (Si ♭). 

Cornetto in C (Ut). 

Die Trompeten dagegen haben erſtens verſchiedene Töne mehr in der Tiefe, wie ſchlecht ſie auch ſein in der D-Stimmung und  F-Stimmung  leichter heraus als die Kornetts.

Einige Künſtler, die einen ſehr kräftigen Anſatz haben, blaſen ſogar auf der G-Trompete das E , das wie H klingt, und auf der F-Trompete das G , das wie C klingt, aber nur wenn dieſe Töne vorübergehend vorkommen und geſchickt eingeführt werden.

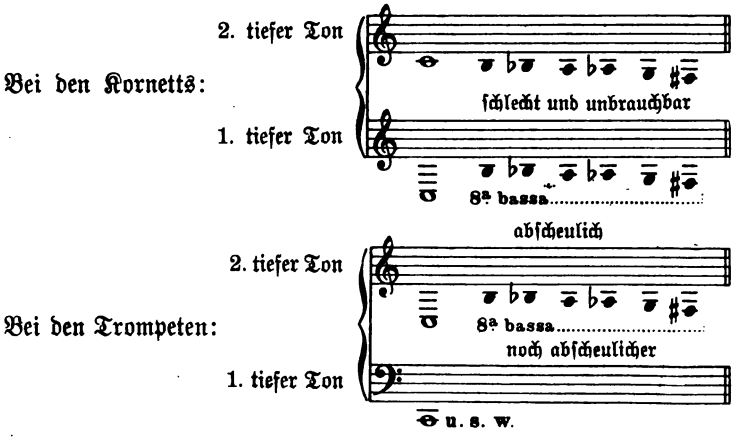
Immerhin ſind die Ausführenden, die dieſe höchſten Töne herausbringen können, ſelten, und man darf beim Komponieren nicht allzuſehr auf ſie rechnen.

Die Trompeten haben, da ihr Schallrohr eng, ihr Mundſtück klein und ihr Schalltrichter nicht weit iſt, mehr Leichtigkeit im Anblaſen der hohen Töne. Das Schallrohr der Kornetts iſt dagegen ziemlich dick und beinahe kegelförmig, ihr Schalltrichter und ihr Mundſtück etwas weiter; ihnen ſind daher die tiefen Töne leichter zugänglich als die hohen, und dadurch erhält ihr Klang die Eigenart,

die ihn von dem der Trompeten unterſcheidet. Dies iſt die Urſache jener Verſchiedenheit.

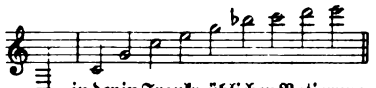
Bevor wir zur Prüfung des Ausdrucksvermögens der Kornetts übergehen, iſt es nicht ohne Nutzen, hier noch einmal zu wiederholen, was wir bei der Beſprechung des Ventilhorns bezüglich der Tätigkeit der bei den Blasinſtrumenten eingeführten drei Zylinder- oder Piſtonventile im allgemeinen ſagten.

Die drei Ventile verleihen dieſen Inſtrumenten dadurch, daß ſie die Lücken, welche die einzelnen Naturtöne voneinander trennen, ausfüllen, nicht nur die chromatiſche Tonleiter (oberhalb ihrer erſten Oktave), ſondern ſie fügen ihnen auch noch in der Tiefe unterhalb der beiden tiefſten Töne ſechs chromatiſche Halbtöne hinzu.



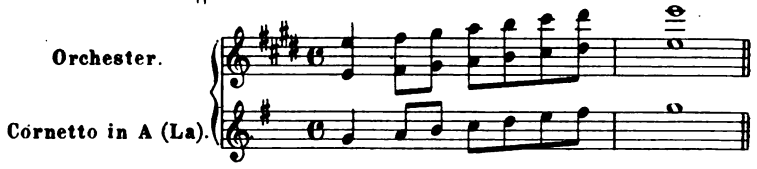
Dieſes erſte tiefe C iſt aber ſchon ſo verſchwommen und ſo ſchwer auszuhalten, daß die ihm durch die Ventile hinzugefügten tiefern Töne begreiflicherweiſe völlig unausführbar werden. Ebenſo ſteht es bei den Hörnern.

Obwohl das Kornett alle Tonſtufen der chromatiſchen Skala beſitzt, iſt die Wahl der Reſerveſtimmung hier nicht gleichgültig; es iſt immer am beſten, diejenige zu wählen, welche die häufigſte Anwendung der Naturtöne geſtattet (wir brauchen wohl kaum zu wiederholen, daß Naturtöne die ſind, welche ſich ohne Anwendung von Ventilen allein aus der Reſonanz des Schallrohrs ergeben)

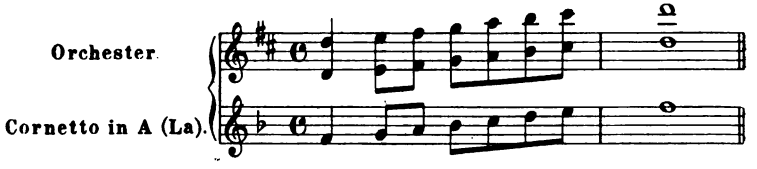


in der in Frankr. üblichen Notierung

und welche nur wenig oder gar keine Versetzungszeichen hinter dem Notenschlüssel benötigt. Steht das Orchester zum Beispiel in E, so wird man, da das Kornett in E zu den weniger guten gehört, besser das Kornett in A benutzen, das dann in G spielt.



Auch wenn das Orchester in D steht, wird man gut tun, das Kornett in A zu nehmen; es spielt dann in F.



Steht das Orchester in Es, so nimmt man das Kornett in B, das ein ♭ als Vorzeichnung führt, also in F spielt, u. s. w.

Das Kornett ist heutzutage in Frankreich sehr in der Mode, besonders in Kreisen der musikalischen Welt, in denen Erhabenheit und Reinheit des Stils nicht so recht für wesentliche Qualitäten gelten; darum ist es auch zum unentbehrlichen Soloinstrument in Kontertänzen, Galopps, Variationen und andern Kompositionen zweiten Ranges geworden. Die gegenwärtig herrschende Gewohnheit, von den Tanzorchestern Melodien vortragen zu hören, die der Ursprünglichkeit und Vornehmheit mehr oder weniger entbehren, und seine Klangfarbe, die weder den Adel des Horn- noch den Stolz des Trompetentons hat, erschweren die Einführung des Korneтts in den vornehmen Melodiestil beträchtlich. Dennoch kann man es mit Erfolg dafür verwenden, aber nur selten und unter der Bedingung, daß es nur breite Phrasen von unstreitig würdevollem Ausdruck vorträgt. So liegt das Vorspiel des Trio »Mon fils, mon fils, ma tendresse assidue« in „Robert der Teufel" dem Kornett sehr gut. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 45.)

Bei fröhlichen Melodien wird man immer besorgen müssen, daß sie in der Ausführung durch dieses Instrument einen Teil ihres Adels verlieren, wenn sie ihn besitzen, oder daß ihre Trivialität sich verdoppelt, wenn er ihnen fehlt. Eine Melodie, die, von den Violinen oder Holzblasinstrumenten vorgetragen, erträglich scheinen würde, klingt platt und widerwärtig gemein, wenn sie in die scharfe Beleuchtung des Kornetts mit seinem schreienden, prahlerisch, frechen Ton gesetzt wird. Diese Gefahr schwindet, wenn die Melodie so beschaffen ist, daß sie zugleich von einer oder mehreren Posaunen vorgetragen werden kann, deren mächtige Stimme dann die des Kornetts deckt und adelt. Als Füllinstrument verschmilzt es sehr gut mit der Masse der Blechbläser; es dient dann dazu, die Akkorde der Trompeten auszufüllen und Gruppen von diatonischen oder chromatischen Tönen ins Orchester zu schleudern, die sowohl für die Posaunen als für die Hörner zu schnell sind. Man schreibt das Kornett gewöhnlich in zwei Stimmen, oft auch jede davon in verschiedener Stimmung.

Die Posaunen.

Es gibt vier Arten Posaunen, und jede von ihnen trägt den Namen der menschlichen Stimme, der sie sich in ihrer Klangfarbe und ihrem Umfang am meisten nähert. Die Sopranposaune, die kleinste und höchste von allen, findet man in Deutschland; in Frankreich kennt man sie nicht, sie ist in den Partituren der großen Meister fast niemals zur Anwendung gekommen, was jedoch kein Grund wäre, sie nicht früher oder später bei uns eine Rolle spielen zu lassen, zumal es nicht sicher ist, ob die Ventiltrompeten, auch die höchsten von ihnen, sie mit Erfolg ersetzen könnten. Nur Gluck hat in seiner italienischen Orpheus-Partitur die Sopranposaune unter den Namen Cornetto vorgeschrieben. Er läßt sie die Sopranstimme des Chors verdoppeln, während die Alt- und Tenor-Posaune die übrigen Singstimmen verdoppeln. *)

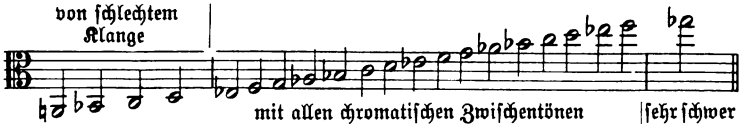
*) Einen teilweisen Ersatz für die Sopran-Posaune bietet die durch R. Wagner in das Orchester eingeführte Baß-Trompete, die sehr gut als Oberstimme der Posaunen-Harmonie zu verwenden ist. Näheres darüber siehe in Gevaert, Nouveau Traité d'Instrumentation.

Diese drei letzten Arten von Posaunen sind die einzigen allgemein gebräuchlichen, doch muß ich noch bemerken, daß die Altposaune sich nicht in allen französischen Orchestern findet, und daß die Baßposaune daselbst beinahe unbekannt ist; man verwechselt sie sogar fast immer mit der sog. „dritten" Posaune, der man, weil sie die tiefste Stimme auszuführen hat, in ganz unpassender Weise den Namen „Baßposaune" gibt, obgleich sie sich von dieser beträchtlich unterscheidet.

Die Posaunen sind Zuginstrumente, deren doppeltes Schallrohr durch eine einfache Armbewegung des Ausführenden in jedem Augenblick verlängert oder verkürzt werden kann. Man wird begreifen, daß diese Veränderungen der Länge des Schallrohrs die Stimmung des Instruments vollständig umwandeln müssen, was auch tatsächlich geschieht. Daher kommt es, daß die Posaunen, die wie die übrigen Blechinstrumente alle Naturtöne und zwar in jeder Lage besitzen, eben dadurch eine vollständige chromatische Tonleiter haben, die nur an einer Stelle in der Tiefe, wie wir gleich sehen werden, eine Unterbrechung erfährt.

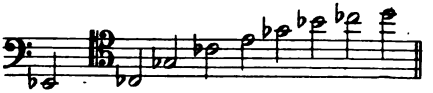
Die Altposaune.

Sie besitzt mehr als zwei und eine halbe Oktave Umfang und wird im C-Schlüssel auf der dritten Linie geschrieben.



Ihr Klang ist im Vergleich mit den tiefern Posaunen ein wenig dünn. Ihre tiefen Töne klingen ziemlich schlecht; es ist um so ratsamer, sie im allgemeinen zu vermeiden, als dieselben Töne auf der Tenorposaune, ohne welche die Altposaune im Orchester fast niemals verwendet wird, vortrefflich sind. Die hohen Töne wie H, C, D, E, F können dagegen von großem Nutzen sein, und ihretwegen ist es zu bedauern, daß die Altposaune bis zu dieser Stunde aus fast allen französischen Orchestern verbannt ist. Bei geschlossenem Zuge kann man auf ihr mit den Lippen allein folgende Töne hervorbringen, die in derselben Reihenfolge wie die Naturtöne der Hörner,

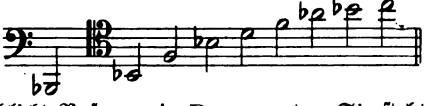
Trompeten, Kornetts und aller andern in Es stehenden Blechinstrumente erklingen:



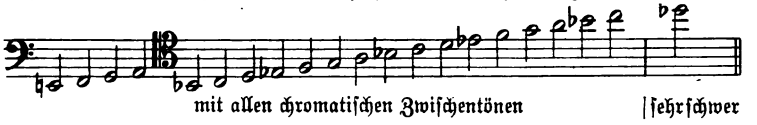
Daher der Name „kleine Posaune“ oder „Altposaune in Es“, den ihr die Ausführenden geben; jedoch ist es widersinnig, diese letzte Bezeichnung in den Partituren anzuwenden, da die Altposaune ja die Töne so zu Gehör bringt, wie sie auf dem Papier stehen, demnach also nicht zu den transponierenden Instrumenten gehört, für welche allein, wie schon gesagt, diese verschiedenen Stimmungsbezeichnungen stets erforderlich sind.

Die Tenorposaune.

Sie ist zweifellos die beste von allen. Ihr Ton ist stark und voll; sie kann Passagen ausführen, die wegen ihrer Schnelligkeit auf der Baßposaune unmöglich sind, und ihr Klang ist im ganzen Umfang der Tonleiter gut. Man notiert sie gewöhnlich im C-Schlüssel auf der vierten Linie, aber da es in einigen Orchestern vorkommt, daß die drei Posaunenstimmen zwar unter drei verschiedenen Namen, aber doch alle drei auf Tenorposaunen gespielt werden, so notiert man dann auch die eine im C-Schlüssel der dritten Linie (wie den Alt), die andere im C-Schlüssel der vierten (wie den Tenor) und die dritte im F-Schlüssel (wie den Baß).*) Bei geschlossenem Zuge bringt sie folgende Naturtöne hervor, die allen Blechschallrohren in B zu eigen sind, d. h. denjenigen Schallrohren, die bei Vibration ihres gesamten Luftraumes als ersten tiefen Ton ein B hervorbringen.



Man hat sie daher (fälschlich) Posaune in B genannt. Sie steht also eine Quart tiefer als die Altposaunen und hat folgenden Umfang:



mit allen chromatischen Zwischentönen | sehr schwer

Wie man sieht, fehlt der Tenorposaune das tiefe Es Dieser Ton gibt fortwährend, selbst in den mit größter

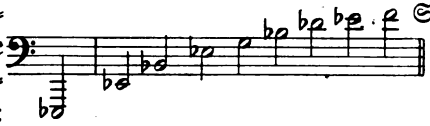
*) Auch alle drei im Tenor- oder alle drei im Baßschlüssel; am besten die erste und zweite im Tenor-, die dritte im Baßschlüssel.

Gelehrsamkeit geschriebenen Partituren, zu zahlreichen Irrtümern Anlaß. So beginnt ein zeitgenössischer Meister, dessen Geschicklichkeit in der Instrumentierungskunst zu seinen hervorragenden und unbestrittenen Vorzügen gehört, eine seiner Opern mit mehreren tiefen Es der dritten Tenorposaune. Ausgeführt werden sie von der Ophikleide, die Posaune verdoppelt sie in der obern Oktave, und der Komponist hat vielleicht niemals gemerkt, daß sein tiefes Es nicht von dem Instrument geblasen wird, für welches er es geschrieben hat.

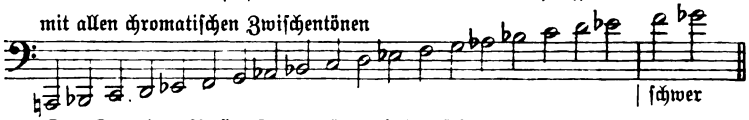
Die Baßposaune

ist nur wegen der Anstrengung so selten, die ihre Behandlung den Bläsern, selbst den kräftigsten unter ihnen, verursacht. Sie ist die größte und folglich die tiefste von allen. Man muß ihr, wenn man sie anwendet, so lange Pausen geben, daß der Ausführende sich ausruhen kann, und darf von ihr außerdem nur einen beschränkten und wohlmotivierten Gebrauch machen.

Bei geschlossenem Zuge gibt sie folgende Töne:

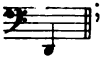
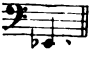
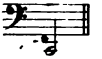


Sie wird „große Posaune" oder (fälschlich) Baßposaune in Es genannt. Folglich steht sie eine Oktave tiefer als die Alt- und eine Quinte tiefer als die Tenorposaune. Sie wird im F-Schlüssel notiert.



Der Ton der Baßposaune ist majestätisch, furchtbar und schreckenerregend; ihr gebührt von Rechts wegen die tiefe Stimme in der ganzen Menge von Blechinstrumenten*). Indessen fehlt sie uns in Paris unglücklicherweise ganz und gar; im Konservatorium wird sie nicht gelehrt, und kein Posaunist wollte sich bis jetzt mit der Behandlung dieses Instruments vertraut machen. Infolgedessen wird natürlich die Mehrzahl der modernen deutschen und selbst der alten

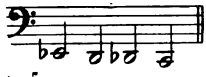
*) R. Wagner verwendet in den „Nibelungen" eine Kontrabaßposaune, die noch eine Quarte tiefer als die Baßposaune (in Es) und eine Oktave tiefer als die Tenorposaune (in B) steht. Näheres darüber siehe bei Gevaert, Nouveau Traité d'Instrumentation.

französischen und italienischen Tonwerke, wenn sie für Orchester geschrieben sind, die dieses Instrument besitzen oder besaßen, mehr oder weniger durch Pariser Aufführungen entstellt. So gibt es z. B. in der Begleitung des Jägerchors von Webers Freischütz das tiefe D unterhalb der Notenlinien  ; und weiter beim Auftreten des Eremiten findet sich das tiefe Es  Diese Töne hört man nun notgedrungen eine Oktave höher, da die drei Künstler der großen Oper sich ausschließlich der Tenorposaune bedienen, auf der sie nicht zu haben sind. Ebenso steht es mit dem gehaltenen  im Chor: »Pleure ô Patrie, ô Thessalie« der tiefen C Gluckschen Alceste. Nur ist hier die Klangwirkung dieses tiefen C ganz besonders wichtig und seine Transposition doppelt bedauerlich.

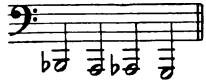
Die Baßposaune vermag nicht so rasche Bewegungen auszuführen wie die andern Instrumente derselben Familie; infolge der Länge und Dicke ihres Schallrohrs gebraucht sie etwas mehr Zeit, um in Schwingungen zu geraten. Ebenso wird man begreifen, daß ihr Zug, der mit Hilfe eines in gewissen Lagen die Armlänge ergänzenden Griffes in Tätigkeit gesetzt wird, eine große Beweglichkeit nicht gestattet. Daher ist es für die deutschen Künstler, die sich der Baßposaune bedienen, geradezu unmöglich, zahlreiche Passagen unserer modernen französischen Partituren auszuführen, die unsere Posaunisten wohl oder übel auf der Tenorposaune blasen. Die trotz des Talentes bei so manchem unserer Künstler unvollkommene Ausführung dieser Passagen beweist übrigens zur Genüge, daß selbst die Tenorposaune im allgemeinen zur Wiedergabe derartiger Tonfolgen sich nicht eignet. Das beweist aber auch, daß man, vorausgesetzt daß die Komposition nicht übertrieben schwierig zu spielen ist, sich stets der von den Komponisten angegebenen Instrumente bedienen soll und keiner andern. Unglücklicherweise schreiben mehrere Komponisten, obwohl sie recht gut wissen, daß es in unsern meisten Orchestern nur Tenorposaunen gibt, in ihren Partituren hartnäckig Altposaune, Tenorposaune und Baßposaune, anstatt 1., 2. und 3. Tenorposaune. Folglich müßte man, um in diesem Punkte jene Werke im Ausland ebenso wie in Paris ausführen zu können,

gar keine Rücksicht auf die gedruckten Vorschriften nehmen, sondern sich derselben Instrumente bedienen, die man in Paris verwendet. Aber darf man im allgemeinen eine solche Freiheit in der Auslegung der Willensmeinungen des Komponisten zulassen? Heißt das nicht, der Ungenauigkeit und dem Mißbrauch Tür und Tor öffnen? Und ist es nicht recht und billig, daß lieber die Komponisten, welche in der Abfassung ihrer Werke so nachlässig verfahren, etwas schlechter dadurch wegkommen, als daß die andern, welche immer nur sorgfältig und mit gründlicher Kenntnis der Hilfsmittel des Instruments schreiben, Gefahr laufen, ihre Werke entstellt zu sehen? . . .

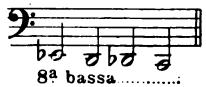
Die Posaunen haben alle, von den verschiedenen mehr oder weniger tiefen Ausgangspunkten aus gerechnet, denselben Umfang. Wie wir gesehen haben, beträgt er zwei Oktaven und eine Sexte. Aber das ist nicht alles. Außer dieser mächtigen Skala besitzen sie noch in der äußersten Tiefe, vom ersten tiefen Naturton des Schallrohrs an abwärts, drei Töne, die auf der Tenorposaune gewaltig und prachtvoll, auf der Altposaune mittelmäßig und auf der Baßposaune, wenn man sie herauszubringen vermag, furchtbar klingen. Sie werden Pedaltöne genannt; offenbar wegen der Ähnlichkeit ihres Klanges mit dem der ganz tiefen Orgeltöne, die denselben Namen führen. Es ist ziemlich schwierig, sie gut zu verwenden, und sie sind sogar vielen Posaunisten unbekannt. Diese Töne sind:



auf der Altposaune und

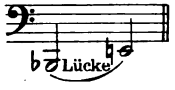


auf der Tenorposaune.



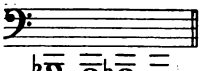
Auf der Baßposaune würden es diese sein, wenn alle Bläser Kraft genug hätten, sie herauszubringen. Angenommen jedoch, die Baßposaune besäße nur den ersten dieser Pedaltöne, das Kontra-Es, so wäre auch dieses noch von großem Wert für gewisse Klangwirkungen, die man sonst gar nicht erzielen kann, da kein anderes Instrument des Orchesters, mit Ausnahme der Baßtuba und des Kontrafagotts, in diese außergewöhnliche Tiefe hinabreicht. Diese Töne werden von den übrigen auf allen Posaunen durch eine Lücke im Umfang einer übermäßigen Quarte getrennt, die den ersten tiefen Pedalton vom letzten untersten Ton der mittels des Zuges erzielten Tonleiter scheidet.

Trombone in B (Si♭). (Tenorposaune)



Wegen dieser Lücke ist es in gewissen Fällen unerläßlich, die Stimmung der Posaunen anzugeben, die zur Verwendung kommen soll, denn diese Lücke wechselt ihren Platz auf der Tonleiter je nach der Länge des Schallrohrs oder der Stimmung des Instruments, und infolgedessen können einer oder mehrere, ja sogar alle Pedaltöne einer Stimmung auf einer Posaune anderer Stimmung fehlen.

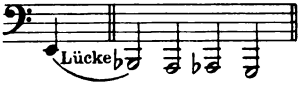
Wenn z. B. ein Komponist folgende Pedaltöne schreibt:



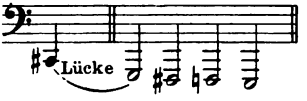
dabei aber anzugeben unterläßt, daß er eine Tenorposaune will, so kann möglicherweise in dem Orchester, das sein Werk ausführen soll, wirklich eine Baßposaune in Es, der das tiefe As und G fehlen, vorhanden sein, oder aber eine Baßposaune in F, (diese Instrumente sind in Deutschland sehr verbreitet), der die vier Töne B, A, As und G fehlen, oder endlich eine Baßposaune in G (solche gibt es in England), welcher B, A und As ebenfalls fehlen*).

Folgende Tabelle wird das klarer veranschaulichen:

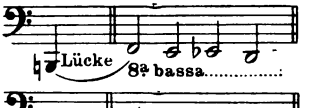
Pedaltöne der Tenorposaune.



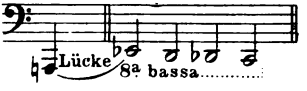
Pedaltöne der Baßposaune (in G) (ein einziger von ihnen befindet sich auf der Tenorposaune).



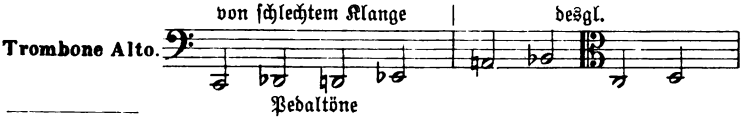
Pedaltöne der Baßposaune (in F) (sie besitzt keinen einzigen der Tenorposaune).



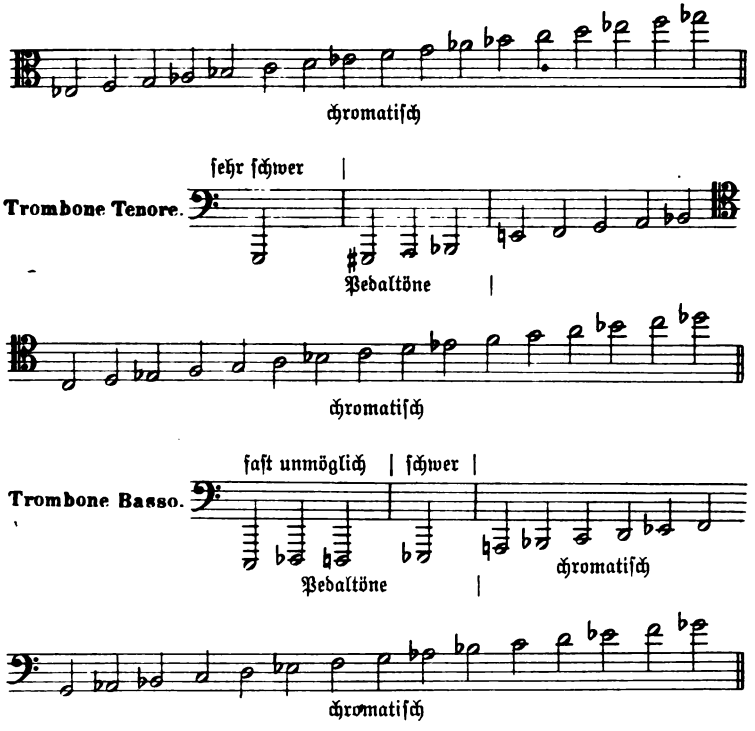
Pedaltöne der Baßposaune (in Es) (ihr fehlt das As und G der Tenorposaune).

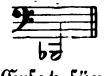
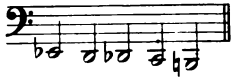


Gesamtumfang.



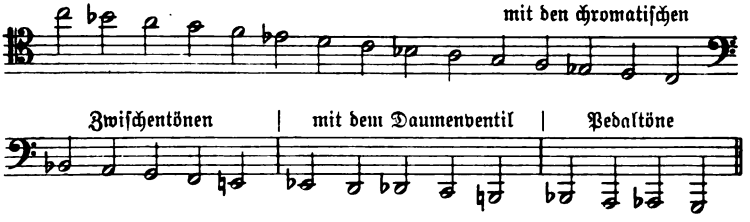
*) Es bedarf wohl kaum des Hinweises, daß auch die Baßposaunen in F und G nicht transponierende Instrumente sind.



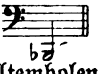
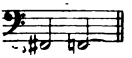
Wenn die Pedaltöne der Altpoſaune nicht ſo ſchlecht klängen, könnte man ſie in Orcheſtern, die keine Baßpoſaunen haben, dazu verwenden, die Lücke auszufüllen, welche zwiſchen dem E der Tenorpoſaune und ihrem erſten Pedalton  beſteht. Leider ſind ſie aber ſo dünn und matt, daß ſie als Erſatz für die ſchönen tiefen Töne der Tenorpoſaune nicht in Betracht kommen können; nur die Baßpoſaune mit ihren mächtigen Tönen in der äußerſten Tiefe der Tonleiter  kann dieſen Erſatz leiſten.

Glücklicherweiſe hat der geſchickte Pariſer Inſtrumentenmacher Sax die Schwierigkeit mittels eines einzigen am Körper der Tenorpoſaune angebrachten Ventils beſeitigt, das der Ausführende — bei vollſtändiger Bewegungsfreiheit ſeines rechten Arms — mit dem Daumen der linken Hand in Tätigkeit ſetzt, und das der Tenor-

posaune durch Ausfüllung der Lücke nun folgenden enormen Umfang gibt:



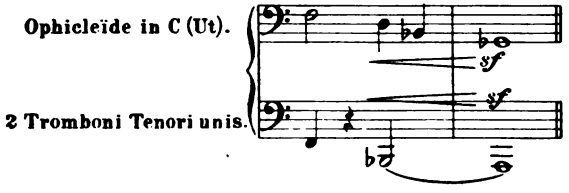
Jedes Orchester sollte zum mindesten eins von diesen schönen Instrumenten besitzen.

Die Schwingungen der Pedaltöne sind langsam und verlangen viel Atem; man muß ihnen also, damit sie gut ansprechen können, eine ziemlich lange Dauer geben, sie langsam aufeinanderfolgen lassen und Pausen zwischen sie legen, die den Ausführenden das Atemholen gestatten. Man muß auch dafür Sorge tragen, daß das Tonstück, in dem sie zur Anwendung kommen, im allgemeinen ziemlich tief geschrieben ist, damit die Lippen des Posaunisten sich an sehr tiefe Ansätze allmählich gewöhnen können. Die beste Methode, die Pedaltöne, z. B. auf der Tenorposaune, zu spielen, besteht darin, daß man vom höhern  einen Quinten- oder F oder B aus auf den ersten Pedalton Oktavensprung macht und dann, nach einer Pause zum Atemholen, chromatisch zum A und Gis hinabsteigt. Das G ist schwieriger, außerordentlich rauh und sehr gefährlich im Ansatz. Auf solche Weise hat wenigstens der Verfasser diese drei Töne in seiner Totenmesse verwendet. Obwohl bei der ersten Probe seines Werkes unter den acht Posaunisten, die sie ausführen sollten, fünf oder sechs ausriefen, sie wären unausführbar, so kamen die acht B, acht A und acht Gis nichtsdestoweniger sehr voll und rein heraus und wurden von mehreren Künstlern geblasen, die niemals versucht hatten, sie zu Gehör zu bringen, ja an ihre Existenz überhaupt nicht geglaubt hatten. Der Klang der drei Pedaltöne erschien sogar viel  schöner als der der weniger tiefen und oft gebrauchten:

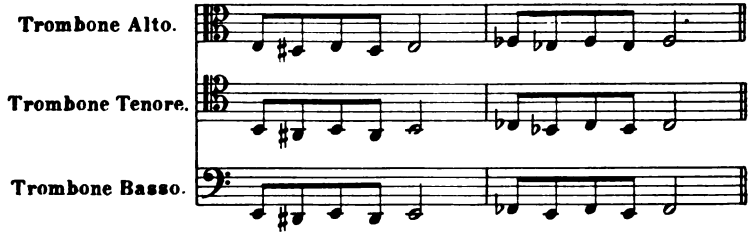
Diese Klangwirkung ist im eben zitierten Werk unter einer dreistimmigen Flötenharmonie angebracht, während welcher die

Singſtimmen und alle übrigen Inſtrumente pauſieren. Der Klang der Flöten, von dem der Poſaunen durch einen unermeßlichen Raum getrennt, ſcheint ſo ein ganz hoher Widerhall dieſer Pedaltöne zu ſein, deren langſame Bewegung und tiefe Stimme das feierliche Schweigen noch verſtärken ſoll, das den Chor bei den Worten: »Hostias et preces tibi laudis offerimus« unterbricht. (Siehe Partiturbeiſpiel Nr. 46.)

Ich habe übrigens auch ſonſt noch die Pedaltöne der Tenorpoſaune verwendet, aber zu einem ganz andern Zwecke. Es handelte ſich darum, tiefe Harmonien von ungewöhnlichem, außerordentlich herbem Klang zu Gehör zu bringen. Ich glaube, ſie mittels dieſer Quinte von zwei Tenorpoſaunen und weiterhin durch dieſe verminderte Septime zwiſchen einer Ophikleide und einem Pedal-A der Tenorpoſaune erlangt zu haben:



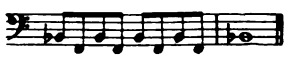
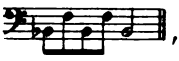
*) Eine andere Eigentümlichkeit, von der die meiſten Komponiſten nichts wiſſen, die zu kennen aber von großer Wichtigkeit iſt, beſteht in der Schwierigkeit, in gewiſſen Fällen ſogar Unmöglichkeit, auf der Poſaune folgende Töne einander mit einiger Geſchwindigkeit folgen zu laſſen:



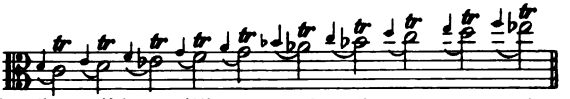
Da der Übergang von einem zum andern dieſer Töne einen enormen Lagenwechſel des Zuges und infolgedeſſen eine beträchtliche Armſtreckung von den Ausführenden erfordert, ſo läßt er ſich nur in ſehr

*) Siehe „Phantaſtiſche Symphonie", Partiturausgabe Breitkopf & Härtel, Seite 81—88.

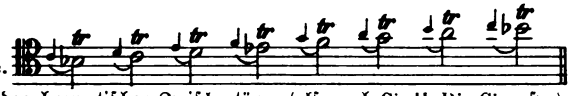
gemäßigter Bewegung bewerkſtelligen. Ein berühmter Meiſter hatte die ſich mehrmals wiederholende ſchnelle Tonfolge H, Ais, H geſchrieben. Die Poſauniſten des Orcheſters von Théâtre-Italien verfuhren nun bei deren Ausführung wie die Bläſer der ruſſiſchen Hörner, von denen jeder nur einen Ton ſpielt; der eine brachte das H und der andere das Ais zum großen Ergötzen der übrigen Muſiker, die namentlich über die Mühe lachten, die der zweite Poſauniſt hatte, um das Ais auf dem ſchlechten Taktteil unterzubringen.

Ziemlich ſchwer iſt es auch, — und zwar aus demſelben Grunde — folgende Paſſage mit einiger Geſchwindigkeit auf der Tenorpoſaune wiederzugeben:  Beſſer iſt es, die Tonfolge umzukehren und ſo zu ſchreiben  , da dann kein Lagenwechſel nötig iſt.

Der Triller iſt auf der Poſaune ausführbar, aber nur auf den Tönen ihrer oberſten Oktave; ihn für die Baßpoſaune zu ſchreiben, muß man, glaube ich, wegen ſeiner außerordentlichen Schwierigkeit vermeiden. Auf der Tenor- und der Altpoſaune können geſchickte Bläſer folgende Triller ausführen:

Trombone Alto. 

mit den chromatiſchen Zwiſchentönen (alſo auch Dis Cis, Fis E, uſw:)

Trombone Tenore. 

mit den chromatiſchen Zwiſchentönen (alſo auch Cis H, Dis Cis, uſw.)

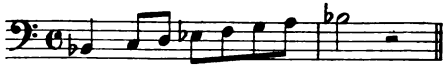
Wie man ſieht, ſind das alles Triller mit großer Sekunde. Die mit der kleinen Sekunde ſind unmöglich.

Die Poſaune iſt meiner Meinung nach das wahre Oberhaupt jener Gattung von Blasinſtrumenten, die ich als epiſche bezeichnet habe. Vornehmheit und Größe beſitzt ſie in der Tat im höchſten Grade; ſie hat alle feierlichen und ſtarken Akzente des großen muſikaliſch-poetiſchen Stils, vom Ton religiöſer Weihe, ehrfurchtgebietender Größe und ſtillen Friedens bis zum raſenden Lärm der Orgie. Vom Komponiſten hängt es ab, ob ſie ſingt wie ein Prieſterchor, ob ſie

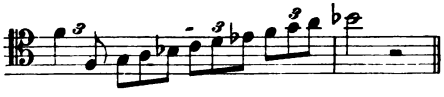
droht oder tief aufſeufzt, ob ſie zum Läuten der Totenglocken ertönt oder einen Ruhmeshymnus anſtimmt, ob ſie in Schreckensrufe ausbricht oder ihre Stimme furchtbar erhebt, die Toten zu wecken und den Lebenden den Tod zu künden.

Gleichwohl hat man ſeit einigen dreißig Jahren Mittel gefunden, ſie zu erniedrigen, indem man ſie auf die ſklaviſche, zweckloſe und groteske Verdopplung der Kontrabaßſtimme beſchränkte. Glücklicherweiſe iſt dies Syſtem heutzutage faſt ganz aufgegeben. Aber man kann in einer Menge ſonſt ſehr ſchöner Partituren die Bäſſe faſt durchgängig durch eine Poſaune verdoppelt ſehen. Ich kenne nichts Unharmoniſcheres und Gemeineres als dieſe Inſtrumentierungsart. Der Ton der Poſaune iſt ſo charakteriſtiſch, daß er immer nur zur Erzielung einer beſondern Wirkung verwendet werden ſollte; es iſt daher nicht ihre Aufgabe, die Kontrabäſſe zu verſtärken, mit deren Ton ihre Klangfarbe übrigens in keiner Weiſe übereinſtimmt. Außerdem muß man zugeben, daß eine einzige Poſaune im Orcheſter immer mehr oder weniger nicht am Platze erſcheint. Dieſes Inſtrument bedarf der Harmonie oder wenigſtens des Einklangs mit den andern Gliedern ſeiner Familie, um ſeine verſchiedenen Fähigkeiten vollſtändig entfalten zu können. Beethoven hat ſie manchmal paarweiſe, wie die Trompeten, verwendet; aber der Gebrauch, der ſich eingebürgert hat, ſie *dreiſtimmig* zu ſchreiben, ſcheint mir den Vorzug zu verdienen.

Es iſt ſchwierig, genau den Schnelligkeitsgrad zu beſtimmen, den die Poſaunen in ihren Paſſagen erreichen können; doch ſoviel kann man, glaube ich, ſagen, daß ſich z. B. im Viervierteltakt und Allegro moderato eine Paſſage in einfachen Achteln (acht Noten auf den Takt) auf der Baßpoſaune herausbringen läßt.



Die andern, Tenor- und Altpoſaune, ſind etwas beweglicher und werden daher ohne allzugroße Mühe Paſſagen in Achteltriolen (zwölf Noten auf den Takt) ausführen können.



Das ſind aber auch die natürlichen Grenzen ihrer Beweglichkeit; ſie zu überſchreiten, bedeutet in Wirrwarr und Konfuſion geraten, wenn nicht Unmögliches verſuchen.

Der Klangcharakter der Posaunen wechselt je nach dem Stärkegrad des Ansatzes. Im Fortissimo ist er drohend und schreckenerregend, namentlich wenn alle drei Posaunen im Einklang stehen, oder wenn wenigstens zwei im Einklang stehen, während die dritte die beiden andern in der Oktave verdoppelt. Von dieser Art ist die alles niederschmetternde Tonleiter, auf der Gluck im zweiten Akt der „Iphigenie auf Tauris" den Furienchor aufgebaut hat. Von dieser Art und noch erhabener ist der gewaltige Schrei der vereinigten drei Posaunen, der wie die zürnende Stimme der unterirdischen Götter dem Rufe Alcestens: »Ombre! larve! compagne di morte!« antwortet. Die Grundidee dieser wunderbaren Arie hat zwar, ohne daß Gluck es verhindert hätte, der französische Übersetzer entstellt; trotzdem aber haftet die französische Form, so wie sie einmal ist, mit ihrem unglücklichen ersten Vers: »Divinités du Styx! ministres de la mort« allgemein im Gedächtnis. Gegen Ende der ersten Periode dieses Tonstücks, wo die Posaunen in drei getrennten Stimmen, den Rhythmus des Gesangs nachahmend, auf die Worte »Je n'invoquerai point votre pitié cruelle« antworten, nimmt ihre Klangfarbe eben infolge dieser Teilung sofort etwas Ironisches, Rauhes, Schrecklich-Lustiges an, das vom grandiosen Zorn der vorhergehenden Unisoni stark absticht. (Siehe Partiturbeispiele Nr. 47 und 48.)

Im einfachen Forte haben die Posaunen, zu dreistimmiger Harmonie vereinigt, namentlich in der Mittellage, einen prunkhaft heroischen, majestätisch stolzen Ausdruck, den nur die Prosa einer gemeinen Melodie abschwächen und auslöschen könnte. In derartigen Fällen nehmen sie in bedeutender Steigerung den Ausdruck der Trompeten an. Sie drohen nicht mehr, sondern sie rufen laut; sie schreien nicht mehr, sondern sie singen. Nur ist zu bemerken, daß der Ton der Baßposaune in derartigen Fällen immer mehr oder weniger gegen die beiden andern herausticht, namentlich wenn die erste eine Altposaune ist. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 49.)

Im Mezzoforte der Mittellage, unisono oder in mehrstimmiger Harmonie, und in langsamer Bewegung nehmen die Posaunen den Charakter religiöser Weihe an. Mozart hat in den Chören der

Isispriester in der Zauberflöte wunderbare Vorbilder geschaffen für die Art, wie man ihnen priesterlichen Klang und Ausdruck gibt. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 50.)

Das Pianissimo der Posaunen wirkt in Harmonien der Molltonarten düster, traurig, ich möchte beinahe sagen: schauerlich. Namentlich wenn die Akkorde kurz und durch Pausen unterbrochen sind, glaubt man im Zwielicht seltsame Ungeheuer zu hören, wie sie stöhnen in verhaltener Wut. Diese besondere Klangfarbe der Posaunen ist meines Erachtens niemals dramatischer verwertet worden, als es Spontini im unvergleichlichen Trauermarsch seiner Vestalin: »Périsse la vestale impie!« und Beethoven im unsterblichen Duett Leonorens und des Kerkermeisters, der dem todgeweihten Gefangenen das Grab gräbt, im zweiten Akt des Fidelio getan hat. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 51.)

Die Gewohnheit mancher zeitgenössischer Meister, aus den drei Posaunen und der Ophikleide ein Quartett zu bilden, wobei sie dieser den wirklichen Baß geben, ist nicht unanfechtbar. Der durchdringende, vorherrschende Klang der Posaunen ist durchaus nicht derselbe wie der der Ophikleide, und man tut, glaube ich, viel besser, wenn man nur die tiefe Stimme durch dieses Instrument verdoppelt oder wenigstens den Posaunen einen richtigen Baß gibt, indem man ihre drei Stimmen so schreibt, als ob sie allein zu Gehör kommen sollten.*)

Gluck, Beethoven, Mozart, Weber, Spontini und manche andere haben die Bestimmung der Posaunen in ihrer ganzen Bedeutung erfaßt; sie haben die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten dieses edlen Instruments bei der Schilderung der menschlichen Leidenschaften und der Wiedergabe der Naturlaute mit vollkommenem Verständnis angewendet; sie haben ihm demzufolge seine Kraft, seine Würde und seine Poesie bewahrt. Zwingt man jedoch die Posaune, wie es heutzutage die große Masse der Komponisten tut, in einem Credo brutale Weisen herunterzuheulen, die mehr in die Schenke als ins

*) Die Ophikleide ist heute in allen Orchestern in vorteilhaftester Weise durch die Baßtuba ersetzt, der man die tiefste Stimme unter der Baßposaune beruhigt anvertrauen kann. (Siehe Seite 199.)

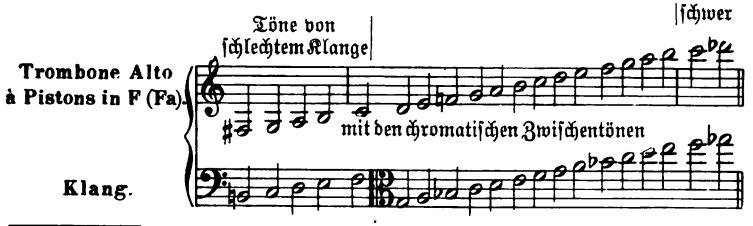
Gotteshaus passen, zwingt man sie zu blasen, als zöge Alexander in Babylon ein, wenn es sich nur um die Pirouette eines Tänzers handelt, Tonika und Dominante unter einem Liedchen zu markieren, wo eine Gitarre zur Begleitung ausreichen würde, zwingt man sie, ihre olympische Stimme in die elende Melodie eines Vaudevilleduetts oder den leichtfertigen Lärm eines Kontertanzes zu mischen und im Tutti eines Konzerts den triumphierenden Einsatz einer Oboe oder einer Flöte vorzubereiten, so heißt das: eine prachtvolle Individualität mißbrauchen und herabwürdigen, einen Helden zum Sklaven und Possenreißer machen, das Orchester seiner Farben berauben, jeden vernünftigen Fortschritt der Instrumentalkräfte ohnmächtig und zwecklos machen, so heißt es: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Kunst verwüsten, mutwillig eine vandalische Gesinnung bekunden oder eine Abwesenheit des Gefühls für den Ausdruck offenbaren, die an Stupidität grenzt.

Die Altposaune mit Ventilen.*)

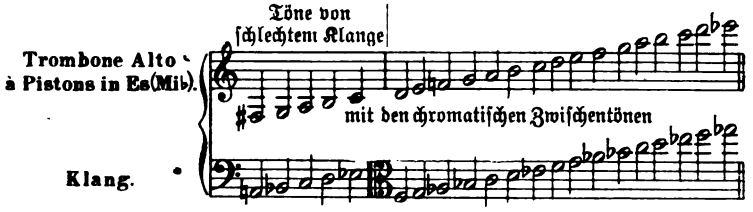
(Mit Pistons oder Zylindern.)

Solche Altposaunen gibt es in Es und in F, und man muß unbedingt angeben, für welche dieser beiden Stimmungen man schreibt, weil der Gebrauch vorherrscht, diese Posaune als transponierendes Instrument zu behandeln. Sie hat keinen Zug und ist nichts anderes als eine Art Kornett in Es oder in F mit etwas größerer Klangfülle als die wirklicher Kornetts.

Der Umfang der Altposaune mit Ventilen ist derselbe wie der der gewöhnlichen Altposaune. Geschrieben wird sie im G-Schlüssel und transponierend, wie es beim Kornett geschieht.

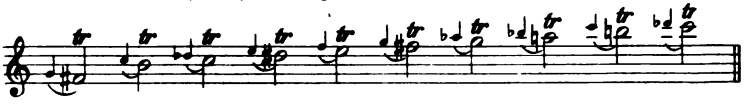


*) Heute fast ganz außer Gebrauch.



Da der Ventilpoſaune der Zug fehlt, ſo kann ſie die ſogenannten Pedaltöne der andern Poſaunen nicht hervorbringen.

Die Triller der Altpoſaune mit Zug, welche der Bläſer nur mit den Lippen hervorbringt, ſind auf der Ventilpoſaune ausführbar. Einige von ihnen kann man auch mittels der Ventile erzielen, es muß aber bemerkt werden, daß in dieſem Fall nur die Triller mit kleiner Sekunde gut klingen und ſchnell herausgebracht werden können. Die beſten ſind folgende:



Das Ventilſyſtem gibt der Poſaune viel Beweglichkeit, verringert aber ihre Reinheit ein wenig. Es iſt in der Tat begreiflich, daß der bewegliche, dem geringſten Stoß augenblicklich gehorchende Zug, falls der Ausführende feine Ohren beſitzt, die gewöhnliche Poſaune zum reinſten aller Blasinſtrumente macht, und daß die Ventilpoſaune, welcher der Zug genommen iſt, eben dadurch der Klaſſe der Inſtrumente mit feſtſtehender, durch die Lippen nur ſehr wenig modifizierbarer Intonation eingereiht wird. Oft werden für die Altpoſaune mit Ventilen geſangliche Soli geſchrieben. Gut phraſiert kann eine Geſangsmelodie hier viel Reiz entfalten, es iſt jedoch ein Irrtum, wenn man glaubt, daß ſie, einem echten Virtuoſen anvertraut, auf der Zugpoſaune weniger wirken würde. Herr Dieppo*) hat das manches Mal ſieghaft bewieſen. Außerdem muß — ich wiederhole es — die größere Reinheit, wenn es ſich nicht gerade um die Ausführung von Geſchwindläufen handelt, als ein bedeutender Vorteil erſcheinen und

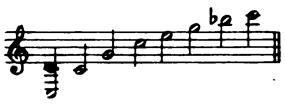
*) Antoine Guillaume Dieppo, im Jahre 1838 als Solopoſauniſt der Großen Oper in Paris angeſtellt, Verfaſſer eines vom Konſervatorium angenommenen Lehrbuchs für Poſaune.

bei der Entſchließung der Komponiſten ſtark mitſprechen. In Deutſchland finden ſich bisweilen Tenorpoſaunen mit Zylindern, die bis zum tiefen B hinuntersteigen. Trotz dieſes Vorteils ſind ihnen meiner Anſicht nach die Zugpoſaunen ſtets vorzuziehen.*)

Das Buglehorn

(auch Clairon, deutſch etwa Zinke oder Signalhorn genannt).**)

Wir wollen das Studium der Blasinſtrumente mit einigen Worten über die Familie der Buglehörner beſchließen.

Das einfache Buglehorn wird im G-Schlüſſel notiert, wie die Trompete. Es beſitzt im ganzen nur acht Töne.  Überdies iſt der höchſte, das hohe C, wohl nur auf dem tiefſten Buglehorn ausführbar, und der tiefſte klingt ſehr ſchlecht. Es gibt Buglehörner in drei Stimmungen: in B, C und Es; ſeltener findet man ſie in andern Stimmungen. Die Fanfaren, die man auf ihnen blaſen kann, bewegen ſich ausſchließlich auf den drei Tönen des vollkommnen Dreiklangs und ſind daher notwendigerweiſe von einer an Plattheit grenzenden Einförmigkeit. Der Klang dieſes Inſtruments iſt ziemlich unangenehm; im allgemeinen fehlt es ihm an Vornehmheit, auch iſt es ſchwer, ganz rein auf ihm zu ſpielen. Da es keine diatoniſche Tonfolge ausführen kann, ſo ſind ihm Triller notwendigerweiſe verſagt.

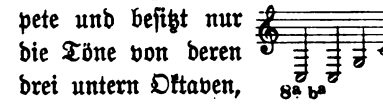
Die Buglehörner ſcheinen mir im Reiche der Blechinſtrumente nicht viel höher zu rangieren als die Querpfeifen unter den Holzblasinſtrumenten. Die einen wie die andern können wohl kaum zu etwas anderm dienen, als die Rekruten zur Parade zu begleiten, obwohl meines Erachtens weder unſere jungen noch alten Soldaten eine ſolche Muſik zu hören bekommen ſollten, denn es iſt durchaus nicht notwendig, ſie an das Unedle zu gewöhnen. Da der Ton des Buglehorns ſehr laut iſt, ſo kann ſich möglicherweiſe

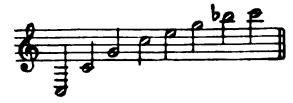
*) Die Ventilpoſaune iſt heute, außer in Italien, überall durch die Zugpoſaune verdrängt, zum Vorteil für die Wirkung des Poſaunenklanges.

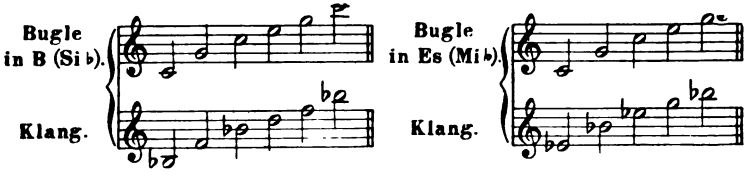
**) Nur in Militärorcheſtern zu finden.

Gelegenheit bieten, ihn im Orcheſter zur Verſtärkung irgend eines ſchrecklichen Aufſchreis der vereinigten Poſaunen, Trompeten und Hörner zu verwenden; das iſt aber auch vermutlich alles, was man von ihm erwarten kann.

Das Buglehorn iſt ein viel kürzeres Inſtrument als die Trompete und beſitzt nur die Töne von deren drei untern Oktaven, aber infolge der geringen Länge ſeines Schallrohrs klingen dieſe Töne eine Oktave höher. Sie werden daher ſo geſchrieben: Das Buglehorn in C iſt alſo ein nicht transponierendes Inſtrument, während die Buglehörner in B und Es transponierend geſchrieben werden, wie Trompeten in B und Es.

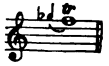






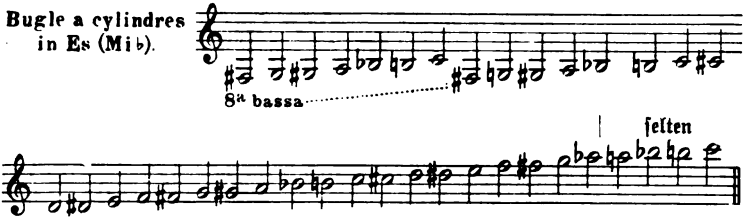
Das Buglehorn mit Klappen.

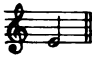
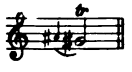
In den Kavalleriemuſikkorps und ſelbſt in manchen italieniſchen Orcheſtern findet man Buglehörner mit ſieben Klappen, die chromatiſch einen Umfang von mehr als zwei Oktaven, vom H unter den Linien bis zum C über den Linien, beſitzen.

Das Buglehorn mit Klappen kann auf allen Tönen der Skala, ausgenommen auf dieſen:  Triller ausführen. Es fehlt ihm nicht an Beweglichkeit. Mehrere Künſtler ſpielen ſogar ausgezeichnet auf ihm, aber ſein Klang unterſcheidet ſich nicht von dem des einfachen Buglehorns.

Das Buglehorn mit Ventilen
(oder Zylindern)

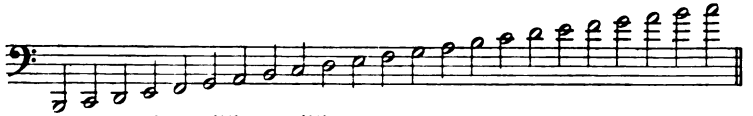
hat mehr Umfang in der Tiefe als das vorige; doch ist das ein schwacher Vorzug, denn seine tiefen Töne klingen sehr schlecht und sprechen außerdem nur auf dem kleinen Buglehorn in Es leicht an, das demnach folgenden Umfang besitzt:



Dieses Instrument ist viel besser als das Buglehorn mit Klappen, es kann im Vortrag gewisser Gesangsmelodien von langsamer oder wenigstens gemäßigter Bewegung eine gute Wirkung machen, aber in lebhaften oder fröhlichen Weisen zeigt sein Klang denselben Nachteil, auf den wir schon beim Kornett hingewiesen haben, nämlich, daß es ihm an Vornehmheit fehlt; immerhin kann das Talent des Ausführenden  der Mittellage an sind alle günstig einwirken. Vom E Triller mit großer und kleiner Sekunde gut ausführbar, nur folgender  gar nicht oder sehr schwer.

Die Baßophikleide.*)

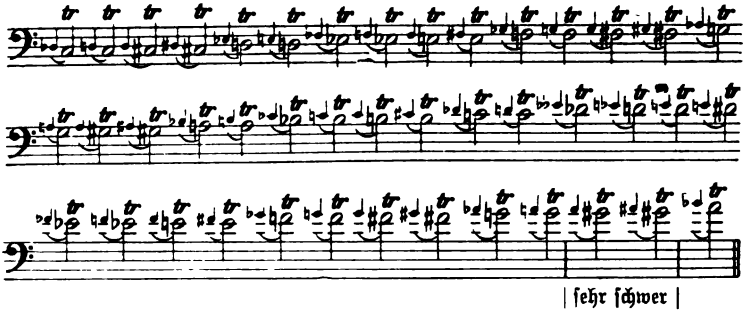
Die Ophikleiden sind die Alte und Bässe des Buglehorns. Die Baßophikleide unterstützt die tiefe Stimme der Harmoniemassen sehr wesentlich; sie ist auch die gebräuchlichste. Sie wird im F-Schlüssel notiert und besitzt einen Umfang von drei Oktaven und einem Ton.



mit allen chromatischen Zwischentönen.

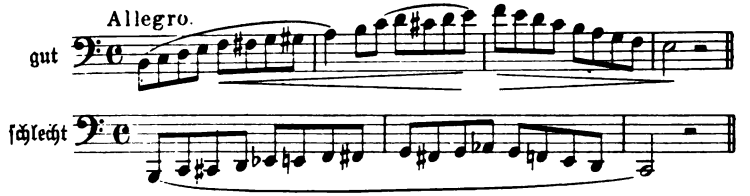
*) Außer Gebrauch.

In den Händen eines geſchickten Künſtlers ſind die Triller mit großer und kleiner Sekunde auf dieſem Teil der Tonleiter möglich, wie es Herr Cauſſinus*) in ſeinem ſoeben veröffentlichten vortrefflichen Lehrbuch nachgewieſen hat.



Früher ließ ſich das tiefe Fis nur auf unvollkommene Weiſe mit den Lippen blaſen; es fehlte dieſem Ton weſentlich an Reinheit und Stetigkeit: Herr Cauſſinus aber hat an dem Inſtrument eine Klappe angebracht, die ihn ebenſogut macht wie die andern.

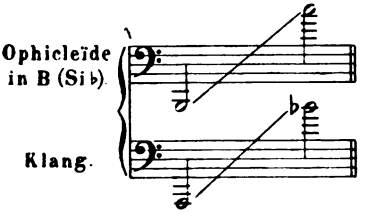
Diatoniſche und ſelbſt chromatiſche Läufe von einer gewiſſen Geſchwindigkeit ſind in den drei obern Oktaven der Ophikleide ausführbar, außerordentlich ſchwierig aber in der Tiefe, wo ſie überdies abſcheulich klingen.

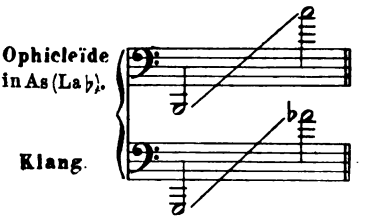


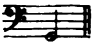
Geſtoßene Paſſagen ſind weit ſchwieriger und in ſchnellem Tempo kaum möglich. Es gibt Baßophikleiden in zwei Stimmungen, in C und in B; jetzt baut man ſogar welche in As. Dieſe dürften wegen der außerordentlichen Tiefe ihrer untern Töne, die mit

*) Solfége Méthode pour ophicléide basse (Paris bei Meiſſonier). Joſeph Cauſſinus (geb. 1806) war 16 Jahre lang Lehrer dieſes Inſtruments am Gymnase musical militaire in Paris.

dem dreisaitigen Kontrabaß im Einklang stehen, von großem Nutzen sein. Immerhin leistet in dieser Hinsicht schon die Ophikleide in B hervorragende Dienste. Die eine wie die andere wird transponierend geschrieben wie alle andern transponierenden Instrumente.

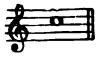




Dieses tiefe G steht, wie man sieht, im Einklang mit dem des Kontrabasses.  Es ist schade, daß die Ophikleide in As so wenig verbreitet ist.

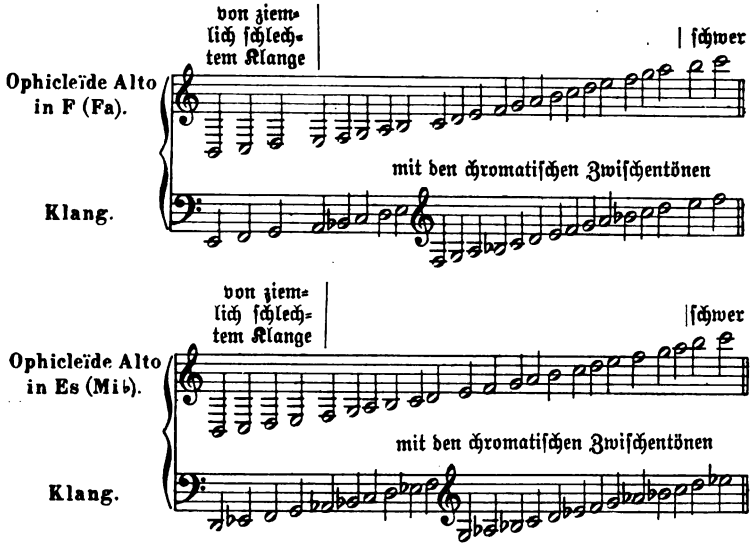
Der Klang der tiefen Töne ist rauh, aber er tut in gewissen Fällen unter der Masse der Blechbläser wahre Wunder. Die ganz hohen Töne haben einen wilden Ausdruck, den man vielleicht noch nicht zu verwerten gewußt hat. Die Mittellage erinnert, besonders wenn der Spieler nicht sehr geschickt ist, allzusehr an die Töne des Kirchenserpents *) und des Alphorns; man darf sie, glaube ich, nur selten ohne Deckung bringen. Nichts ist plumper, ja ich möchte sagen monströser und weniger geeignet, sich dem übrigen Orchester zu assimilieren, als jene mehr oder weniger schnellen Passagen, die in manchen modernen Opern in Form von Soli für die Mittellage der Ophikleide geschrieben sind; das ist gerade so, als wenn ein seinem Stall entlaufener Stier nun mitten im Salon seine Luftsprünge machte.

Die Altophikleide. **)

Es gibt Altophikleiden in F und in Es, ihr Umfang ist derselbe wie der der Baßophikleiden; sie werden beide im G-Schlüssel notiert wie die Hörner, und ebenso wie die Hörner klingen sie eine Oktave tiefer, als sie geschrieben werden. So entspricht dieses C  in seinem Klange dem des F-Schlüssels

*) Siehe Seite 201. **) Außer Gebrauch.

oder dem des G-Schlüssels. Wenn man nun die aus ihren Spezialstimmungen resultierenden Transpositionen in Rechnung zieht, so ergibt sich folgende Tonleiter:

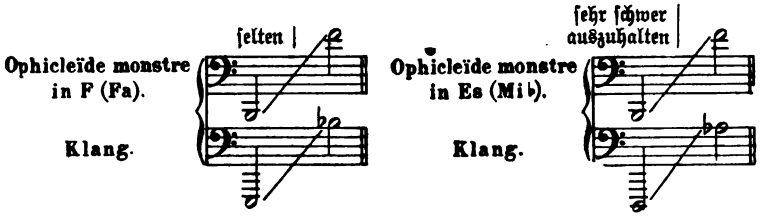


In manchen Militärmusiken verwendet man sie zur Füllung der Harmonie, ja selbst zum Vortrag gewisser Gesangsstellen; aber ihr Klang ist im allgemeinen unangenehm, wenig edel, und fehlt es ihm an Reinheit; daher ist dieses Instrument heutzutage fast ganz abgekommen.

Die Kontrabaß-Ophikleide.*)

Die Kontrabaß- oder Monsterophikleiden sind sehr wenig bekannt. In besonders großen Orchestern könnten sie von Nutzen sein, aber bis jetzt wollte sie in Paris niemand spielen; sie erfordern einen Atemaufwand, der die Lungen auch des kräftigsten Menschen erschöpft. Sie stehen in F und in Es, eine Quinte tiefer als die Baßophikleiden in C und B und eine Oktave tiefer als die Altophikleiden in F und Es.

*) Außer Gebrauch.

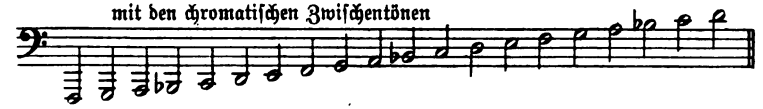


Man darf sie nicht über das hohe F hinausführen.

Es braucht kaum gesagt zu werden, daß Triller und rasche Passagen mit der Natur solcher Instrumente unvereinbar sind.

Das Bombardon*)

ist ein tiefes Instrument ohne Klappen, aber mit fünf Zylindern, das sich im Klang von der Ophikleide etwas unterscheidet. Es hat folgenden Umfang:



Es besitzt auch wohl noch einige Töne mehr in der Tiefe und in der Höhe, sie sprechen aber unsicher an, so daß man sie besser vermeidet.

Dieses Instrument, dessen Ton sehr stark ist, kann nur Tonfolgen in mäßiger Bewegung ausführen. Passagen und Triller sind ihm versagt. In großen Orchestern, wo die Blasinstrumente vorherrschen, macht es eine gute Wirkung. Sein Schallrohr ergibt als Naturtöne die Intervalle des F dur-Akkords; gleichwohl ist es in Deutschland üblich, das Bombardon als nicht transponierendes Instrument, wie die Posaune, zu behandeln und seine Töne nur so zu notieren, wie sie klingen.

Die Baßtuba.

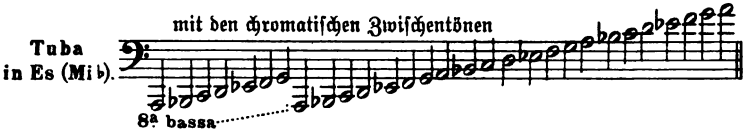
(Kontrabaß der Harmoniemusik.)

Es ist dies eine Art von Bombardon, dessen Mechanismus Herr Wieprecht**), Generalinspektor der Kgl. Preußischen Militärmusik, vervollkommnet hat. Die Baßtuba, die heutzutage in Norddeutschland, namentlich in Berlin, sehr verbreitet ist, hat einen gewaltigen Vorteil vor allen andern tiefen Blasinstrumenten Ihr Klang

*) Nur in der Militärmusik im Gebrauch.

**) geb. 1802 zu Aschersleben, gest. 1872 in Berlin.

hat, ungleich edler als der der Ophikleiden, Bombardons und Serpents, etwas von dem vibrierenden Ton der Posaune. Sie ist nicht so beweglich wie die Ophikleiden, aber ihr Klang ist voller und stärker, und in der Tiefe hat sie den größten Umfang, den es überhaupt im Orchester gibt. Ihr Schallrohr ergibt, wie das des Bombardons, die Töne des Fdur-Akkords; A. Sax jedoch baut jetzt Baßtuben in Es. Wie es nun auch mit dieser Stimmungsdifferenz bestellt sein mag, in Deutschland werden alle Baßtuben als nicht transponierende Instrumente behandelt. Die Baßtuba hat fünf Zylinder, und ihr Umfang beträgt vier Oktaven.



Seit einigen Jahren sind diese Instrumente auch in Frankreich eingeführt, wo sie, wie die Hörner und Trompeten, als transponierende Instrumente notiert werden. In Frankreich würde man also obige Tonleiter eine Terz tiefer schreiben.*)

Mit Hilfe des Zylindermechanismus lassen sich noch einige Töne mehr, sowohl in der Höhe als auch in der Tiefe, erzielen. Die der äußersten Höhe sind sehr gefährlich, die der Tiefe kaum voneinander zu unterscheiden; das tiefe C, B und A der obigen Tonleiter werden sogar nur dann deutlich erkennbar, wenn eine andere Baßtubenstimme sie in der obern Oktave verdoppelt und ihnen dadurch teils mehr Klang verleiht, teils solchen von ihnen erhält.**)

Es versteht sich von selbst, daß dieses Instrument zu Trillern und schnellen Passagen ebensowenig geeignet ist wie das Bombardon. Gewisse breite Melodien vermag es vorzutragen. Keinen Begriff kann man sich davon machen, wie eine Menge von Tuben in den großen Militärmusikkorps wirken. Das klingt wie Posaunen- und Orgeltöne zusammen.

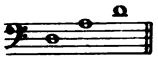
---

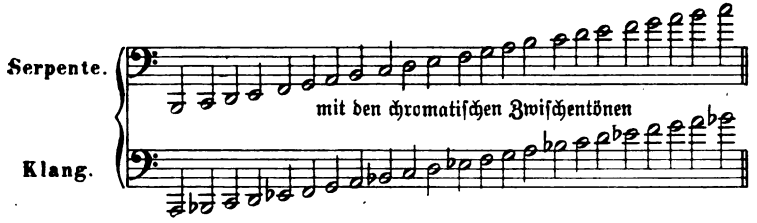
*) Heute schreiben auch französische Komponisten die Baßtuba wie sie klingt.

**) Es ist nicht geraten, die gewöhnliche Baßtuba tiefer als zum Kontra-F, höchstens Kontra-E zu führen. Über die Kontrabaßtuba, sowie über die kleineren, durch R. Wagner in das Orchester eingeführten Tuben siehe Ausführliches in Gevaert, Nouveau Traité d'Instrumentation.

Holzblasinstrumente mit Mundstück.

Der Serpent*)

ist ein mit Leder überzogenes Holzinstrument mit Mundstück und hat den gleichen Umfang wie die Baßophikleide, aber etwas weniger Beweglichkeit, Reinheit und Klang-  die viel stärker fülle. Es gibt auf ihm drei Töne, klingen als die andern; daraus ergeben sich verletzende klangliche Unebenheiten, die die Ausführenden nach Kräften verbessern müssen. Der Serpent steht in B, er muß daher, wie die Ophikleide in B, einen Ton höher geschrieben werden, als er wirklich klingt.



Der wirklich barbarische Klang dieses Instruments hätte viel besser für die Zeremonien des blutigen Kults der Druiden gepaßt als für die der katholischen Religion, wo es immer noch Verwendung findet, ein ungeheuerliches Denkzeichen des Unverstandes und der Gefühls- und Geschmacksroheit, die seit undenklichen Zeiten in unsern Kirchen die Verwendung der Tonkunst im Gottesdienste bestimmen. Auszunehmen ist nur der Fall, wo der Serpent in den Totenmessen zur Verdopplung der furchtbaren Melodie des »Dies irae« verwendet wird. Hier ist sein kaltes, scheußliches Gebrüll zweifellos angebracht; er scheint sogar eine Art von Trauerstimmung anzunehmen, wenn er diese Worte begleitet, aus denen alle Schrecknisse des Todes und der Rache eines eifernden Gottes widerklingen. Auch in weltlichen Kompositionen wird er am Platze sein, wenn Phantasiebilder dieser Art zum Ausdruck kommen sollen — aber auch nur dann. Er mischt sich übrigens schlecht mit den andern Klangfarben des Orchesters und der Singstimmen, und als Baß einer

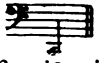
*) Außer Gebrauch.

Masse von Blasinstrumenten sind ihm die Baßtuba und selbst die Ophikleide weitaus vorzuziehen.

Das russische Fagott*)

ist ein tiefes Instrument von der Gattung des Serpent, dessen Klang nichts besonders Charakteristisches besitzt, dessen Tönen es an Stetigkeit und folglich an Reinheit fehlt, und das meines Erachtens ohne den geringsten Schaden für die Kunst aus der Familie der Blasinstrumente gestrichen werden könnte. Sein Umfang ist im allgemeinen folgender:

mit den chromatischen Zwischentönen.

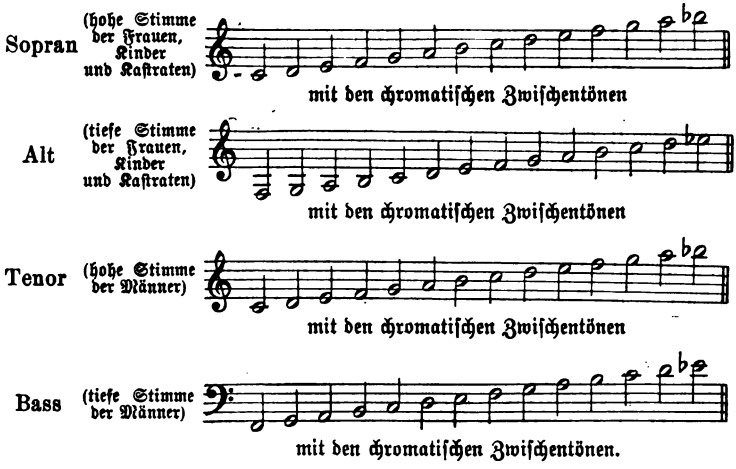
Einige steigen  hinab und bis zum C hinauf, aber das sind Ausnahmen, mit denen man in der Praxis nicht zu rechnen hat. Die besten Töne des russischen Fagotts sind D und Es. Von Trillern hat man nur abscheuliche Wirkungen zu erwarten. Man findet die russischen Fagotte in den Militärmusiken; sie verschwinden aber hoffentlich, wenn die Baßtuba mehr bekannt wird.

Die Singstimmen.

Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien: die Männer- oder tiefen Stimmen und die Frauen- oder hohen Stimmen. Diese umfassen nicht nur die Stimmen der Frauen, sondern auch die Stimmen von Kindern beiderlei Geschlechtes und die Kastratenstimmen. Die einen wie die andern teilen sich dann wieder in zwei besondere Unterarten, die nach der allgemein eingeführten Theorie denselben Umfang besitzen und sich voneinander nur durch den Grad der Tiefe unterscheiden. Nach der in allen italienischen und deutschen Schulen bestehenden Praxis reicht die tiefste Männerstimme (der Baß) vom F unter den Notenlinien (des F-Schlüssels) bis zum D und Es über den Linien, und die

*) Außer Gebrauch.

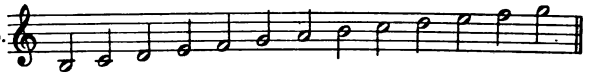
höchſte Männerſtimme (der Tenor), die eine Quinte höher als die vorige ſteht, reicht demnach vom C unter den Linien (des C-Schlüſſels auf der vierten Linie) bis zum A und B über den Linien. Dann folgen die Frauen- und Kinderſtimmen in derſelben Ordnung genau eine Oktave höher als die Männerſtimmen; ſie ſcheiden ſich in Alt und Sopran, von denen jener dem Baß und dieſer dem Tenor entſpricht. Der Alt geht alſo, wie der Baß, vom tiefen F bis zum hohen Es (faſt zwei Oktaven) und der Sopran, wie der Tenor, vom tiefen C bis zum hohen B.



Ohne Zweifel hat dieſe regelmäßige Einteilung der vier am ſchärfſten ausgeprägten Menſchenſtimmen etwas ſehr Verführeriſches. Leider muß ich aber geſtehen, daß ſie in mancher Hinſicht unzureichend und gefährlich iſt, weil man ſich einer großen Anzahl wertvoller Stimmen beraubt, wenn man ſie beim Schreiben von Chorſätzen ohne Einſchränkung anwendet. Die Natur verfährt in Wirklichkeit nicht in allen Klimaten auf dieſelbe Weiſe, und wenn es wahr iſt, daß ſie in Italien viele Altſtimmen hervorbringt, ſo läßt ſich nicht leugnen, daß ſie damit in Frankreich ſehr geizt. Tenöre, die mit Leichtigkeit zum A und B hinaufſteigen, ſind in Frankreich und in Italien häufig, ſehr ſelten aber in Deutſchland, wo ſie dagegen in den tiefen Tönen mehr Klangfülle beſitzen als irgendwo anders.

Es ist daher meines Erachtens geradezu unklug, nach der klassischen Einteilung der Stimmen in Sopran, Alt, Tenor und Baß Chöre zu vier gleich wichtigen Stimmen zu schreiben. Soviel ist gewiß, daß zu Paris in einem derartig angelegten Chor die Altstimme im Vergleich zu den andern Stimmen, namentlich bei einer großen Masse von Sängern, so schwach sein würde, daß die meisten ihr vom Komponisten übertragenen Klangwirkungen fast verloren gingen. Ebenso gewiß ist, daß, schreibt man den Tenor innerhalb der ihm durch die Gewohnheit angewiesenen Grenzen, d. h. eine Quinte höher als den Baß, in Deutschland, ja sogar in Italien und Frankreich eine gute Anzahl von Stimmen kurz vor den Stellen, wo der Komponist sie zum hohen A und B hinaufsteigen läßt, Halt machen oder nur falsche, gequälte und übelklingende Töne herausbringen würde. Die umgekehrte Beobachtung macht man bei den Baßstimmen; verschiedene von ihnen verlieren vom tiefen C oder H ab bedeutend an Klang; für diese ist es zwecklos, G und F zu schreiben. Da die Natur überall Soprane, Tenöre und Bässe hervorbringt, so ist es, glaube ich, wenn man alle Stimmen verwerten will, unendlich viel klüger, vernünftiger und sogar auch musikalischer, die Chorsätze entweder sechsstimmig: erste und zweite Soprane, erste und zweite Tenöre, Baritons und Bässe (oder erste und zweite Bässe) oder dreistimmig zu schreiben; man muß dann nur dafür sorgen, die Stimmen allemal, wenn sie sich den Grenzen ihres Umfangs nähern, zu teilen, wobei man den ersten Baß eine Terz, Quint oder Oktave über den zu tiefen Ton des zweiten Basses legt oder dem zweiten Tenor und zweiten Sopran Mitteltöne gibt, wenn der erste Tenor und der erste Sopran zu hoch gehen. Weniger wesentlich ist es, die ersten Soprane von den zweiten zu trennen, wenn die Melodie stark nach unten geht, als im umgekehrten Fall; allerdings verlieren die hohen Stimmen ihre ganze Kraft und klangliche Eigenart, wenn man sie zu Tönen zwingt, die nur dem Alt oder dem zweiten Sopran liegen; aber sie sind dann wenigstens nicht der Gefahr ausgesetzt, schlechte Töne hervorzubringen, wie die zweiten Soprane, wenn man sie zu sehr in die Höhe treibt; ebenso ist es mit den beiden andern Stimmen. Der zweite Sopran, der zweite Tenor und der erste Baß werden im

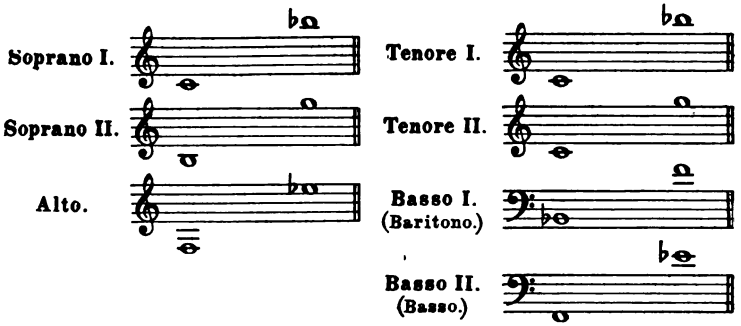
allgemeinen eine Terz oder Quarte unter oder über die Hauptstimme gelegt, deren Namen sie tragen, und besitzen fast denselben Umfang wie diese; doch trifft das mehr auf den zweiten Sopran zu als auf den zweiten Tenor und den ersten Baß. In der Tat, wenn man dem zweiten Sopran den Umfang von einer Oktave und einer Sexte, von H unter den Linien bis zum G über ihnen, gibt:



so werden alle Töne gut und mühelos klingen; nicht dasselbe wird aber mit dem zweiten Tenor der Fall sein, wenn man ihm eine Tonleiter von gleichem Umfang zuerteilt: seine tiefen D, C und H werden fast gar keinen Klang haben, und falls nicht eine ausdrückliche Absicht verwirklicht und eine besondere Klangwirkung erzielt werden soll, ist es besser, diese tiefen Töne zu vermeiden, da nichts leichter ist, als sie den ersten oder zweiten Bässen zu geben, welchen sie vollkommen liegen. Im umgekehrten Fall befinden sich die ersten Bässe oder Barítons. Denkt man sie sich eine Terz höher als die zweiten und schreibt sie demnach vom tiefen A bis zum hohen G, so wird das tiefe A matt und trocken und das hohe G außerordentlich gequält klingen, um nicht noch mehr zu sagen; denn dieser letzte Ton liegt eigentlich nur den ersten und zweiten Tenören. Daraus folgt, daß den kürzesten Stimmumfang die zweiten Tenöre haben, die nicht so hoch hinauf- und doch auch nicht viel tiefer hinuntersteigen wie die ersten, und die ersten Bässe, die nicht so tief hinab- und fast gar nicht höher hinaufsteigen als die zweiten. In einem sechsstimmig geschriebenen Chor, wie ich ihn vorschlage, müssen die wirklichen Altstimmen (und es gibt deren mehr oder weniger in jedem Massenchor) notgedrungen die zweite Sopranstimme singen; daher, glaube ich, ist es gut, diese, wenn sie das hohe F überschreitet, noch einmal zu teilen, damit die Altstimmen nicht gezwungen sind, Töne herauszuschreien, die ihnen zu hoch liegen.

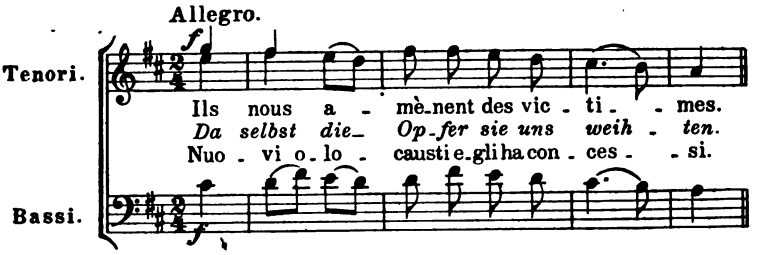
Die klangvollsten Töne der sieben verschiedenen Stimmen, welche man in den meisten Massenchören antrifft, liegen innerhalb folgender Grenzen, wobei ich die äußersten Töne in der Höhe

und Tiefe, die nur wenige Perſonen beſitzen und die man daher nur ausnahmsweiſe ſchreiben darf, fortlaſſe:



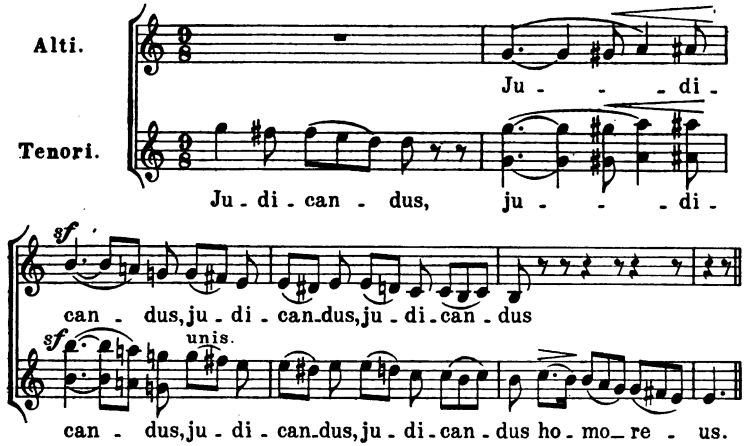
Dreiſtimmige Frauenchöre ſind für religiöſe und zarte Tonſtücke von entzückender Wirkung; man teilt ſie dann, der ſoeben genannten Kombination entſprechend, in erſten Sopran, zweiten Sopran und Alt oder dritten Sopran.

Manchmal gibt man dieſen drei Frauenſtimmen eine Tenorſtimme zur Baſis (mit Erfolg hat dies Weber in den Elfenchören ſeines Oberon getan), aber nur wenn eine ſanfte, ruhige Wirkung erzielt werden ſoll, denn ein derartiger Chor hat natürlich wenig Klangkraft. Die nur aus Männerſtimmen beſtehenden Chöre haben dagegen viel Kraft, und zwar um ſo mehr, je tiefer die Stimmen ſind und je weniger ſie geteilt werden. Die Teilung der Bäſſe in erſte und zweite (behufs Vermeidung der allzuhohen Töne) iſt nicht ſo notwendig in rauhen und wilden Tonſchilderungen, denen ausnahmsweiſe gequälte Töne, wie das hohe F und Fis, wegen ihres eigentümlichen Charakters beſſer entſprechen als die natürlicher klingenden Töne der Tenöre auf denſelben Tonſtufen. Dieſe Töne muß man jedoch vorbereiten und geſchickt anwenden und namentlich darauf achten, daß man nicht von der Mittellage und Tiefe plötzlich in die äußerſte Höhe geht. So läßt Gluck in ſeinem furchtbaren Scythenchor im erſten Akt der Iphigenie in Tauris alle Bäſſe zuſammen mit den Tenören bei den Worten »Ils nous amènent des victimes« das hohe Fis bringen, aber dieſem Fis gehen zwei D voraus, und man kann es, wenn man auf der Silbe »nous« das Fis an das letzte D bindet, leicht im Legato erreichen.



Das plötzliche Unisono der Tenöre und Bässe an dieser Stelle ergibt außerdem eine solche Klangfülle und solchen Nachdruck, daß man jedesmal erschauert, wenn man es hört. Das ist wieder einer jener genialen Züge, die man in den Partituren dieses gigantischen Musikdramatikers fast auf jeder Seite antrifft.

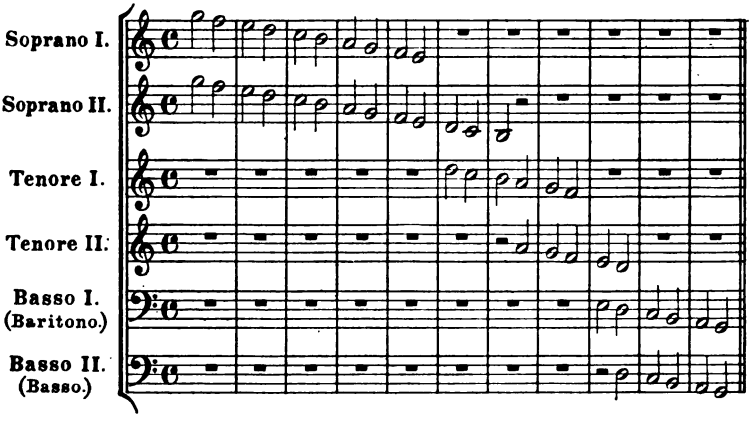
Abgesehen von der Idee, die hier den Ausdruck zu bestimmen scheint, können auch einfache Rücksichten auf die vokale Instrumentierung in den Chören oft zu solchen Unisoni führen. Wenn z. B. der Gang einer Melodie die ersten Tenöre bis zum H (einem gefährlichen Ton, vor dem man sich in acht nehmen muß) hinaufführt, so kann man, bloß für diesen Abschnitt, die zweiten Soprane und Alte hinzutreten lassen, die mühelos im Einklang singen, mit ihnen verschmelzen und ihre Intonation stärken*).



*) Siehe Berlioz, Große Totenmesse, Partiturausgabe Breitkopf & Härtel, Seite 67.

Wenn umgekehrt der Gang der Melodie die Tenöre allzutief hinunterzusteigen nötigt, so sind die ersten Bässe da, um ihnen als Hilfstruppen zu dienen und sie zu stärken, ohne deshalb den Stimmcharakter durch einen allzuscharfen Klangunterschied zu verändern. Nicht ebenso wäre es, wollte man den Altstimmen und zweiten Sopranen Tenöre oder gar Bässe zur Aushilfe geben; der Klang der Frauenstimme würde dann beinahe verschwinden, und in dem Augenblick, wo die Männerstimmen einsetzten, würde plötzlich der Charakter des Stimmklanges derart wechseln, daß die einheitliche Ausführung der Melodie darunter litte. Derartige Hilfskombinationen von Stimmen sind also nicht bei allen Stimmfarben ohne Unterschied gut, wenigstens wenn man sowohl der Stimme, die eine Melodie beginnt, als auch der, welche sie fortsetzt, ihren Charakter erhalten will. Denn ich wiederhole: genau so, wie die Klangfarbe von Altstimmen in der Mittellage, wenn sie Tenöre in der hohen Lage im Unisono stützen, verloren geht, genau so — und zwar bis zum völligen Verschwinden — decken Tenöre in der Mittellage die zweiten Soprane in der Tiefe, wenn sie sich plötzlich im Unisono mit ihnen vereinigen. Im Falle, daß man, z. B. in abwärtssteigender melodischer Fortschreitung, zum Umfang einer Stimme lediglich den Umfang einer andern Stimme hinzufügen wollte, sollte man nicht eine Masse von tiefen Stimmen plötzlich auf die gesamte Masse der höhern Stimmen folgen lassen, weil sonst die Bruchstelle zu auffällig wäre; besser läßt man zunächst die höhere Hälfte der hohen Stimmen pausieren und ersetzt sie durch die höhere Hälfte der tiefen, während man sich für etwas später vorbehält, die beiden übrigen Hälften miteinander zu verketten. Angenommen also, man hat eine große absteigende Skala zu bilden, die, von den vereinigten ersten und zweiten Sopranen intoniert, beim hohen G beginnt, so lasse man in dem Augenblick, wo die Skala beim E, eine Dezime unterhalb des ersten G, angekommen ist, die ersten Soprane Halt machen und die ersten Tenöre auf dem D (einen Ton unter dem letzten E der ersten Soprane) einsetzen. Die zweiten Soprane, die nun im Unisono mit den ersten Tenören stehen, fahren fort weiter hinabzusteigen und machen erst beim tiefen H Halt, hinter welchem dann die zweiten Tenöre im Einklang mit den

ersten auf dem A einsetzen müssen; die ersten Tenöre hören beim F auf, um den ersten Bässen Platz zu machen, und die Verkettung der zweiten Tenöre mit den zweiten Bässen findet beim tiefen D oder C statt; die vereinigten Bässe steigen dann ohne Pause weiter bis zum G hinab, und das Resultat für den Hörer ist eine absteigende Skala von drei Oktaven Umfang, während welcher die Stimmen derart aufeinanderfolgen, daß der Übergang von der einen zur andern fast unmerklich war.



Nach diesen Bemerkungen wird man leicht begreifen, daß der Komponist die Wahl der Stimmregister dem Charakter des Tonstücks unterordnet, in welchem er sie verwendet. In einem sanften, getragenen Andante wird er nur die Töne der Mittellage verwenden dürfen, denn nur diese werden die geeignete Klangfarbe haben, sich ruhig und rein entfalten können und sich mühelos im Pianissimo aushalten lassen. Das hat Mozart in seinem himmlischen Gebet »Ave verum corpus« getan. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 52.)

Schöne Wirkungen ergeben jedoch auch die außerordentlich tiefen Töne der zweiten Bässe, wie das Es und selbst das D unter den Linien, welche manche Stimmen ziemlich leicht intonieren können, wenn sie Zeit haben, sie gut anzusetzen, d. h. wenn den Tönen ein Takt Pause zum Atemholen vorausgeht und sie auf eine volltönende Silbe geschrieben sind.

Glänzende, pomphafte oder gewaltige Chöre müssen dagegen etwas höher geschrieben werden, ohne daß jedoch die hohen Töne beständig vorzuherrschen und ohne daß die Sänger viele Worte schnell hintereinander auszusprechen brauchen. Die aus dieser Schreibart entstehende außerordentliche Ermüdung würde sehr bald eine schlechte Ausführung zur Folge haben; zudem ist eine derartige Folge von hohen Tönen, die mit mühsam ausgesprochenen Silben überladen sind, nicht sehr angenehm für den Hörer.

Wir haben noch nicht von den ganz hohen Tönen der Singstimmen, den sogenannten Kopf- oder Falsetttönen, gesprochen. Einen schönen Charakter besitzen sie bei den Tenören, deren Umfang sie beträchtlich erweitern; denn manche steigen mit der Kopfstimme mühelos bis zum Es und F über den Linien hinauf. Im Chor könnte man sie oft mit Erfolg anwenden, wenn die Chorsänger in der Gesangskunst weiter vorgeschritten wären. Bei den Bässen und Baritons ist die Kopfstimme nur in sehr leichtem Stil, wie dem unserer französischen komischen Opern, von erträglicher Wirkung; diese weibisch klingenden hohen Töne, die den natürlichen oder sogenannten Brusttönen der tiefen Stimmen so unähnlich sind, haben in der Tat überall anderswo wie im musikalischen Scherz etwas Anstößiges. Niemals ist es versucht worden, sie in einem Chor oder in einem zum vornehmen Stil gehörigen Gesang einzuführen. Der Punkt, wo die Bruststimme aufhört und die Kopfstimme anfängt, läßt sich nicht genau feststellen. Zudem geben geschickte Tenöre im Forte gewisse hohe Töne, wie das A, das H und selbst das C, nach Belieben mit Kopfstimme oder mit Bruststimme an; für die Mehrzahl der ersten Tenöre muß man jedoch, glaube ich, die Grenze der Bruststimme beim hohen B ansetzen. Und das beweist wieder, daß diese Stimme nicht genau eine Quint höher als der Baß steht, wie es die Schultheorien behaupten. Denn greift man aufs Geratewohl zwanzig Bässe heraus, so werden mindestens zehn von ihnen — bei angemessener Vorbereitung dieses Tones — ein hohes Fis herausbringen, während man bei derselben Anzahl von Tenören nicht einem begegnen wird, der seinerseits mit Bruststimme ein erträgliches hohes Cis singen könnte.

Die alten Meister der französischen Schule, die niemals die

Kopfstimme anwendeten, haben in ihren Opern eine Stimme, welche sie Haute-contre nannten und welche die Ausländer, durch die genaue Übersetzung des italienischen Wortes Contralto getäuscht, oft für die tiefe Frauenstimme ansehen. Dieser Name bezeichnete jedoch eine Männerstimme, die gewöhnt war, fast ausschließlich und zwar mit Bruststimme die fünf hohen Töne (mit Einschluß des H) der Tonleiter des ersten Tenors zu singen. Die Stimmung war, wie man allgemein annimmt, einen Ton tiefer als die gegenwärtige. Die Beweise für diese Tatsache erscheinen mir aber nicht unanfechtbar und über allen Zweifel erhaben. Wenn sich heutzutage in einem Chor ein H zeigt, so nehmen es die meisten Tenöre als Kopfton, die ganz hohen Tenöre (die Hautes-contre) intonieren es aber ohne Zögern noch mit Bruststimme.

Die Kinderstimmen sind von hervorragender Wirkung in großen Chören. Die Soprane der kleinen Knaben haben etwas Schneidendes, Kristallhelles, was dem Klange der Frauensoprane fehlt. In einer sanften, weihevollen und ruhigen Komposition würden diese jedoch, weil voller und nicht so scharf, meiner Ansicht nach stets den Vorzug verdienen.

Was die Kastraten betrifft, so scheint es mir, nach denen zu urteilen, die ich in Rom gehört habe, durchaus nicht bedauerlich, daß man diese Art, die Stimmen herzurichten, heutzutage fast ganz aufgegeben hat.

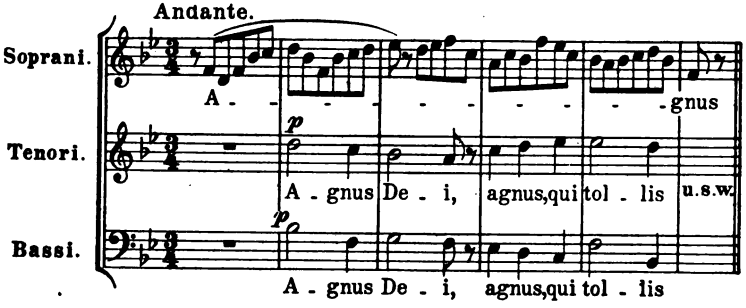
In Norddeutschland und in Rußland gibt es so tiefe Bässe, daß die Komponisten kein Bedenken tragen, sie ohne Vorbereitung D und C unter den Linien aushalten zu lassen. Diese kostbaren tiefen Bässe (Basses-contre) tragen gewaltig zu der wunderbaren Wirkung des Chores der kaiserlichen Kapelle zu St. Petersburg bei, des ersten Chors der Welt, wie ihn alle nennen, die ihn gehört haben. Die Basses-contre steigen kaum höher hinauf, als bis zum H und C über den Linien.

Wenn man die ganz tiefen Töne der Baßstimmen gut anwenden will, muß man darauf achten, ihnen keine zu schnellen und mit Worten überladenen Tonfolgen zu geben. Die Vokalisation*) der Chöre in der Tiefe der Tonleiter wirkt abscheulich. Allerdings

*) D. h. viele Noten auf eine Silbe gesungen. Siehe das nachfolgende Beispiel.

muß hinzugefügt werden, daß sie in der Mittellage nicht viel besser ist, und daß — ungeachtet des von der Mehrzahl der großen Meister gegebenen Beispiels — jene lächerlichen Rouladen über den Textnoten des kyrie eleison oder dem Worte Amen, die hinreichen würden, die Vokalfugen in der Kirchenmusik zu einem unziemlichen schlechten Spaß zu machen, in Zukunft hoffentlich aus jeder ihres Zieles würdigen geistlichen Komposition verbannt sein werden.*)

Die langsame und sanfte Vokalisation der Soprane allein, die eine Melodie der andern, tiefern Stimmen begleitet, hat dagegen einen frommen, engelhaften Ausdruck. Doch darf man dann nicht vergessen, ab und zu kleine Pausen einzufügen, damit die Chorsängerinnen Zeit zum Atemholen haben.



Die Tonbildungsmethoden, mittels welcher die Männer die Töne der voix mixte (gemischte Tongebung) und voix sombre (dunkle Tongebung) erzielen, sind außerordentlich wertvoll und geben dem Solo- wie dem Chorgesang einen besondern Charakter.

Die voix mixte hat sowohl etwas vom Klang der Brusttöne wie auch von dem der Kopftöne; aber ebenso wie bei diesen läßt sich auch bei den Tönen der voix mixte unmöglich eine unveränderliche Grenze in der Höhe oder Tiefe angeben. Die eine Stimme

*) Hier hängt so gut wie alles von der Ausführung ab. Eine mustergültige Wiedergabe älterer Chorwerke mit fugierten Sätzen, in denen alle Stimmen, auch die tiefen, vokalisierend verwendet sind, wie man sie in England, z. B. in Sheffield, und auch von einigen unserer deutschen großen Chorvereinigungen hören kann, wird Berlioz' herbes Urteil nicht bestätigen. Auch seine Abneigung gegen die Fuge überhaupt (siehe Seite 139) wird heute, wo die Erkenntnis Bachs erfreuliche Fortschritte gemacht hat, nur noch von wenigen geteilt werden.

kann die voix mixte in sehr hoher Lage, die andere nur in tieferer Lage hervorbringen.

Was die voix sombre betrifft, deren Charakter schon durch ihren Namen angedeutet wird, so hängt sie nicht bloß von der Methode der Tonbildung, sondern auch noch vom Stärkegrad der Ausführung und vom Gefühlsausdruck des Sängers ab. Ein Chor in ziemlich langsamem Tempo, der sotto voce (in gedämpftem Ton) gesungen werden soll, wird sich sehr leicht mit voix sombre ausführen lassen, wenn nur die Chorsänger Gefühl für Ausdruck besitzen und geübte Sänger sind. Diese Nuance des Gesangsvortrags erzielt im Gegensatz zu den harten, glänzenden Fortetönen der Höhe stets große Wirkung. Als ein prachtvolles Beispiel dieser Art ist der Chor in Glucks Armide: »Suis l'amour puisque tu le veux« anzuführen, dessen zwei erste mit voix sombre vorgetragenen Strophen dem mit voller Stimme und Fortissimo gesungenen Schluß bei der Wiederkehr der Stelle »Suis l'amour« eine furchtbar eindringliche Kraft geben. Es ist unmöglich, verhaltenes Drohen und den plötzlichen Ausbruch der Wut besser zu schildern. Fürwahr, so singen die Geister des Hasses und der Wut. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 53.)

Diese Studie über die Singstimmen bezieht sich bis hierher, wie man sieht, nur auf die Verwendung der Chormassen. Die Kunst für Solostimmen zu schreiben ist in der Tat von tausend Umständen abhängig, die sich kaum bestimmen lassen, denen man aber durchaus Rechnung tragen muß, weil sie mit der stimmlichen Beschaffenheit jedes Sängers wechseln. Es ließe sich sagen, wie man für Rubini*), für Duprez**) oder für Haitzinger***) (alle drei sind Tenöre) schreiben soll, aber es läßt sich kein Mittel angeben, wie eine Tenorpartie zu schreiben ist, die für alle drei dankbar ist oder ihnen vollkommen liegt.

Für den Solotenor läßt sich unter allen Stimmen am schwierigsten schreiben und zwar wegen seiner drei Register, welche die

*) Giovanni Battista Rubini, geb. zu Romano bei Bergamo 1795, gest. ebendaselbst 1854, berühmter Tenor, sang in Paris von 1832—1843.

**) Gilbert Louis Duprez, geb. zu Paris 1806, gest. 1896, Verfasser einer berühmten Gesangsschule »L'art du chant«, sang in Paris 1836—1855.

***) Anton Haitzinger, geb. 1796 zu Wiltersdorf (Österreich), gest. 1869 zu Wien, lebenslänglich in Karlsruhe engagiert, von wo aus er in Paris und London gastierte.

Bruſttöne, die gemiſchten und die Kopftöne umfaſſen, und deren Umfang und Leichtigkeit, wie ſchon geſagt, nicht bei allen Sängern die gleichen ſind. Der eine Virtuoſe verwendet viel Kopfſtimme und kann ſelbſt ſeiner voix mixte eine große Klangkraft geben; der andere ſingt hohe und gehaltene Stellen leicht und in allen Schattierungen und Zeitmaßen und liebt infolgedeſſen die Vokale e und i; noch ein anderer ſingt dagegen nur mühſam mit Kopfſtimme und zieht es vor, ſtets vollklingende Bruſttöne anzuwenden; ein vierter glänzt in leidenſchaftlichen Tonſätzen, verlangt aber, daß das Tempo ziemlich mäßig für ſeine naturgemäß etwas langſam anſprechende Stimme ſei; er wird offene Silben, klangvolle Vokale, wie das A, vorziehen und ungern hohe Töne lange aushalten; ein mehrere Takte gehaltenes G wird ihm mühſam und gefährlich erſcheinen. Der eine wird dank der Leichtigkeit ſeiner voix mixte einen Ton im Forte unvorbereitet bringen können; der andere dagegen wird, um einen hohen Ton mit voller Kraft angeben zu können, einer ſtufenweiſen Vorbereitung desſelben bedürfen, weil er in dieſem Falle die Bruſtſtimme verwendet und ſich die gemiſchten und Kopftöne ausſchließlich für halbſtarke Töne und zarte Akzente vorbehält. Noch ein anderer, einer von den in Frankreich ehemals Haute-contre genannten Tenören, wird vor hohen Tönen keine Angſt haben, ſondern ſie unvorbereitet und ohne Gefahr mit Bruſtſtimme anſetzen.

Der erſte Sopran iſt nicht ganz ſo ſchwierig zu behandeln wie der erſte Tenor; ſeine Kopftöne ſind von denen der übrigen Stimme faſt gar nicht verſchieden; doch muß man auch hier die Sängerin, für die man ſchreibt, kennen und zwar wegen der Ungleichartigkeit mancher Stimmen, von denen einige in der Mittellage oder in der Tiefe trocken und ſtumpf ſind, ein Mangel, der den Komponiſten nötigt, wohl zu überlegen, in welche Regiſter er die Haupttöne ſeiner Melodie legt. Die Mezzoſoprane (2. Soprane) und Altſtimmen ſind im allgemeinen gleichartiger und daher leichter zu behandeln, jedoch muß man es bei allen beiden vermeiden, den hochgelegenen Stellen viele Worte unterzulegen, da ſonſt die Ausſprache der Silben ſehr ſchwierig, ja manchmal unmöglich wird.

Die bequemſte Stimme iſt wegen ihrer Einfachheit der Baß. Da es Kopftöne in ſeinem Repertoire nicht gibt, ſo braucht man

sich über möglicherweise eintretende Veränderungen in der Klangfarbe nicht zu beunruhigen, und die Wahl der Silben wird dadurch auch weniger wichtig. Jeder Sänger, der ein echter Baß sein will, muß jede vernünftig geschriebene Musik vom tiefen G bis zum Es über den Linien singen können. Manche Stimmen steigen noch viel tiefer hinab, so die von Levasseur*), der das tiefe Es, ja sogar das D angeben konnte; andere, wie die von Alizard**), steigen, ohne an Reinheit des Klanges zu verlieren, bis zum Fis, ja selbst G hinauf, aber das sind Ausnahmen. Hingegen sind Stimmen, die sich unterhalb des C (zwischen den Linien) nicht mehr hören lassen können, ohne jedoch nach oben hin über das hohe Es hinauszukommen, nur unvollständige Stimmen, Stimmfragmente, die sich schwer verwerten lassen, wie stark und schön sie auch sein mögen. Die Baritons befinden sich oft in dieser Lage; es sind sehr kurze Stimmen, die sich fast immer im Bereich einer Oktave (vom Es der Mittellage bis zum hohen Es) bewegen und es dadurch den Komponisten unmöglich machen, eine lästige Monotonie zu vermeiden.

Die Vortrefflichkeit oder Mittelmäßigkeit der Ausführung von Massen- oder Sologesang hängt nicht nur von der Kunst ab, mit der die Register gewählt werden, von der Mühe, die man daran setzt, die Atmungsgelegenheiten richtig einzuteilen, und von den Worten, die man ihnen zu singen gibt, sondern auch von der Art, wie die Komponisten die Begleitungen einrichten. Die einen ersticken die Stimmen durch einen Instrumentenlärm, der vor oder nach der Gesangsstelle sehr glücklich wirken könnte, nicht aber, während die Sänger sie zu Gehör zu bringen suchen; die andern überladen den Orchesterpart zwar nicht ungebührlich, gefallen sich aber darin, ein einziges Instrument hervorzuheben, das während einer Arie durch die Ausführung von Figuren oder grundlos komplizierten Motiven die Aufmerksamkeit des Hörers vom eigentlichen Gegenstand ablenkt und den Sänger stört, verwirrt und unruhig macht, anstatt ihm zu helfen und ihn zu stützen. Die Einfachheit der

*) Pierre Francois Levasseur, geb. 1791 zu Bresles (Oise), gest. in Paris, berühmter Bassist, sang in Paris 1813—1845.

**) Adolph Joseph Alizard, geb. zu Paris 1814, gest. zu Marseille 1850, tiefer Bassist mit ungewöhnlicher Höhe, sang an der Großen Oper 1837—1842 und 1846—1848.

Begleitung soll jedoch nicht etwa soweit getrieben werden, daß man Orchestermotive von sprechendem Ausdruck und wirklichem musikalischen Interesse verwirft, namentlich nicht, wenn sie mit kleinen Pausen durchsetzt sind, die den Bewegungen des Gesanges in rhythmischer Hinsicht einigen Spielraum gewähren und den Takt nicht zu metronomischer Genauigkeit zwingen. So ist, was auch manche große Künstler dagegen sagen mögen, das seufzende Motiv der Violoncelle in der pathetischen Arie des dritten Aktes von Rossinis Wilhelm Tell »Sois immobile« von rührender und wunderbarer Wirkung; es gibt offenbar den Grundgedanken des komplizierten Tonstückes wieder, legt aber dem Gesang keine Fesseln an, sondern verstärkt im Gegenteil den überwältigenden und erhabenen Ausdruck desselben. (Siehe Partiturausgabe Nr. 54.)

Ein Soloinstrument, das im Orchester eine der Vokalmelodie in der Struktur entsprechende Phrase vorträgt und eine Art Duett mit ihr bildet, ist ebenfalls oft von vortrefflicher Wirkung. Das Solohorn, das im zweiten Akt von Spontinis Vestalin im Zwiegesang mit Julia die schmerzlich leidenschaftliche Arie »Toi que j'implore« hinhaucht, verleiht der Stimmung der Gesangspartie viel mehr Eindringlichkeit. Der geheimnisvolle, verschleierte und etwas gedrückte Klang des F-Horns ist niemals genialer und dramatischer angewendet worden. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 55.)

Ebenso ist es mit der Kavatine der Recha im 2. Akt von Halevys Jüdin, die von einem Englisch-Hornsolo begleitet wird. Die schwache, rührende Stimme des Instruments vereinigt sich in dieser Szene auf das schönste mit dem flehenden Gesange der Jungfrau.

Was die Soloinstrumente betrifft, die während eines Gesangsstückes Passagen, Arpeggien oder Variationen ausführen, so sind sie — ich wiederhole das — so unbequem für die Sänger, ja selbst für die Hörer, daß es außerordentlicher Kunst und eines zwingenden Grundes bedarf, wenn sie erträglich wirken sollen. Wenigstens muß ich gestehen, daß sie mir mit alleiniger Ausnahme des Bratschensolo in der Arie des Ännchen im 3. Akt des Freischütz stets unerträglich vorgekommen sind. Ebenso ist es trotz des Beispiels, das Mozart, Gluck, die Mehrzahl der alten Meister und manche Komponisten der modernen Schule gegeben haben, selten gut, die Singstimme in der Oktave oder im Einklang durch ein

Instrument zu verdoppeln, namentlich nicht im Andante. Es ist fast immer unnütz, da die Singstimme zur Darlegung einer Melodie vollkommen ausreicht, es ist selten angenehm, da die Biegungen des Gesanges, seine Feinheiten im Ausdruck, seine zarten Schattierungen durch die Nebeneinanderstellung mit dieser zweiten Melodiestimme mehr oder weniger vergröbert und verdunkelt werden, und es ist endlich ermüdend für den Sänger, der, falls er geschickt ist, eine schöne Melodie sicherlich besser vortragen wird, wenn er sie ganz allein auszuführen hat.

In Chören oder großen Ensemblesätzen stellt man bisweilen eine Art von Vokalorchester zusammen; ein Teil der Stimmenmassen nimmt dann die Formen des Instrumentalstils an und führt unter dem Gesang Begleitungsmotive von verschiedenartiger Struktur und Rhythmik aus. Fast immer ergibt das reizvolle Wirkungen. In dieser Art ist der Chor während des Tanzes im dritten Akt von Wilhelm Tell »Toi que l'oiseau ne suivrait pas« bemerkenswert. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 56.)

Hier ist der Ort, die Komponisten darauf aufmerksam zu machen, daß in den Chören mit Instrumentalmusik die Vokalharmonie korrekt und so geschrieben sein muß, als ob sie allein da wäre. Die verschiedenen Klangfarben des Orchesters ähneln den Klangfarben der Singstimmen zu wenig, um für sie die Aufgabe einer harmonischen Basis erfüllen zu können, ohne welche gewisse Akkordfortschreitungen fehlerhaft würden. So hat Gluck, der zu seinen Werken oft dreistimmige Terzen- und Sextenfortschreitungen benutzt, diese sogar in den bloß zweistimmigen Priesterinnenchören der Iphigenie in Tauris angewendet. In diesen Harmoniefolgen befindet sich bekanntlich die zweite Stimme eine Quarte unter der ersten; die Wirkung dieser Quartenfolgen wird nur durch den Baß gemildert, der eine Terz unter der Mittel- und eine Sext unter der Oberstimme steht. In den eben zitierten Gluckschen Chören führen nun die Frauenstimmen die beiden Oberstimmen aus und sind in Quartenfolgen geschrieben; die tiefe Stimme, welche die Akkorde harmonisch ausfüllt, ist den Instrumentalbässen übertragen, deren Klang sich von dem der Soprane wesentlich unterscheidet und ihnen überdies infolge seiner außerordentlichen Tiefe

und des Abstands seines Ausgangspunktes allzufern liegt. Die Folge davon ist, daß die Singstimmen, auf der Bühne isoliert und vom Orchester entfernt, anstatt konsonierende Akkorde zu singen, jetzt Quartenfolgen hören lassen, die infolge des deutlichen Fehlens der Sexte dissonierend oder zum mindesten sehr hart klingen. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 57.)

Während die Härte dieser Tonfolgen im Chor »O songe affreux« des ersten Aktes der zitierten Oper dramatisch wirkt, ist es nicht ebenso, wenn im vierten Akt die Priesterinnen der Diana kommen und jene im Kolorit so antike und doch so schöne Hymne »Chaste fille de Latone« singen. Man muß gestehen, daß harmonische Reinheit hier durchaus notwendig gewesen wäre. Die Quartenfolgen, die hier in den Stimmen offen stehen geblieben sind, sind daher ein Fehler Glucks, ein Fehler, der verschwinden würde, wenn sich noch eine dritte Singstimme unter der zweiten und eine Oktave über den Orchesterbässen befände. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 58.)

Das Männerchor-Unisono, das die moderne italienische Schule in die dramatische Musik eingeführt hat, ergibt manchmal schöne Resultate, ist aber, wie man gestehen muß, außerordentlich mißbraucht worden, und wenn manche Meister noch heute daran hängen, so geschieht das einzig aus Faulheit, und weil dies Unisono mehr dem Können gewisser Sängerchöre entspricht, die unfähig sind, einen mehrstimmigen Tonsatz gut wiederzugeben.

Die Doppelchöre dagegen, mit denen heutzutage ganz gewiß kein Mißbrauch getrieben wird, entfalten einen bemerkenswert reichen und prachtvollen Klang. Sie sind für unsere schnellfertigen Musiker, Komponisten wie Ausübende, zu weitläufig zu schreiben und zu studieren. In der Tat komponierten die alten Tonsetzer, die am häufigsten von ihnen Gebrauch machten, gewöhnlich nur zwei dialogisierende vierstimmige Chöre; durchweg reell achtstimmige Chöre sind selbst in ihren Werken ziemlich selten. Es gibt auch Kompositionen für drei Chöre. Ist die darzustellende Idee einer so prachtvollen Gewandung würdig, so erhält man von solchen, in zwölf oder mindestens in neun reelle Stimmen gegliederten Chormassen jene unauslöschlichen Eindrücke, die die Ensemblemusik großen Stils zur mächtigsten der Künste machen.

Schlaginstrumente.

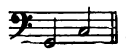
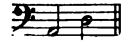
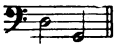
Sie sind von zweierlei Art: Die erste umfaßt die Instrumente mit feststehendem und musikalisch berechenbarem Ton, die zweite alle diejenigen, deren Klang weniger musikalisch ist und nur zu den Geräuschen gerechnet werden kann, die sich zu besondern Wirkungen oder zur Färbung des Rhythmus eignen.

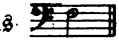
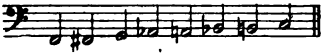
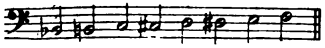
Die Pauken, die Glocken, das Glockenspiel, die Klavierharmonika, die kleinen antiken Zimbeln haben feststehende Töne. Die große Trommel, die Wirbeltrommel, die baskische Trommel (Tamburin), die Becken, das Tamtam, der Triangel, der Halbmond bringen dagegen nur Geräusche verschiedenartigen Charakters hervor.

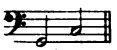
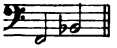
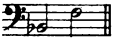
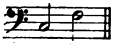
Die Pauken.

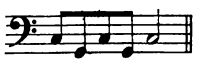
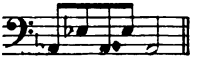
Von allen Schlaginstrumenten scheinen mir die Pauken das wertvollste zu sein oder wenigstens das Instrument, das am weitesten verbreitet ist und dem die modernen Komponisten das größte Maß von malerischen und dramatischen Klangwirkungen zu entlocken verstanden haben. Die alten Meister bedienten sich ihrer wohl nur, um in glänzenden oder kriegerisch gestimmten Tonsätzen in mehr oder weniger alltäglichen Rhythmen Tonika und Dominante zu markiren; sie kombinierten sie demzufolge fast stets mit den Trompeten.

In den meisten Orchestern gibt es auch heute noch nur zwei Pauken, von denen die größte für den tiefsten Ton bestimmt ist.

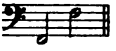
Es ist Gebrauch, ihnen die erste und fünfte Stufe der Tonart des betreffenden Stücks zu geben. Manche Meister hatten noch vor wenigen Jahren die Gewohnheit, für die Pauken unveränderlich  zu schreiben, wobei sie sich darauf beschränkten, am Anfang die reellen Töne anzugeben, welche diese beiden Noten repräsentieren sollten. So schrieben sie: Pauken  oder in D, und von da anbedeutete das G und C: Pauken in G; wo dann  besagen wollte. Diese beiden Beispiele das G und C werden genügen, um das fehlerhafte einer derartigen Methode darzutun. Der Umfang der Pauken beträgt

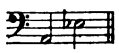
eine Oktave, von bis  das heißt, man kann mittels der Schrauben, die auf den Umkreis, den sogenannten Kesselrand, jeder Pauke einwirken und die Spannung des Felles vermehren oder vermindern, die tiefe Pauke auf alle folgenden Töne  und die hohe Pauke auf diese  stimmen.

Gesetzt nun, die Pauken sollten nur Tonika und Dominante hören lassen, so ist es wohl klar, daß die Dominante im Verhältnis zur Tonika nicht in allen Tonarten dieselbe Lage einnehmen kann, daß die Pauken folglich bald in Quinten und bald in Quarten gestimmt werden müssen. In der Tonart C werden sie in Quarten stehen, denn die Dominante befindet sich notwendigerweise unten,  da es ein hohes G nicht gibt (obwohl man es haben könnte); ebenso wird es in Des, D, Es und E sein; in B aber hat der Komponist freie Hand, seine Pauken in Quinten oder in Quarten zu stimmen, die Tonika nach oben oder nach unten zu legen, da er zwei F zu seiner Verfügung hat. Die Stimmung in Quarten  wird dumpf sein, da das Fell der beiden Pauken dann sehr wenig gespannt ist; das B besonders wird matt und schlecht klingen; die Stimmung in Quinten  wird aus dem entgegengesetzten Grunde hell klingen. Ebenso ist es mit den Pauken in F, die sich auf zweierlei Art stimmen lassen, in Quinten oder in Quarten.  Die Tonarten G, As und A werden dagegen notgedrungen Quintenstimmung haben, weil es kein tiefes D, Es und E gibt. In der Tat ist es in diesem Fall nicht notwendig, die Quintenstimmung anzugeben, da der Paukenschläger ohnehin gezwungen ist, sie zu nehmen. Ist es aber nicht ungereimt, Quartenbewegungen zu schreiben, wenn der Ausführende Quintenbewegungen hören lassen soll, den für das Ohr höchsten Ton als tiefsten zu notieren und umgekehrt?

Timpani in As (La♭).  klingt 

Der Hauptgrund dieses seltsamen Brauches, die Pauken als transponierende Instrumente zu behandeln, liegt zweifellos in der Vorstellung, die sich alle Komponisten gemacht haben, daß die

Pauken nur Tonika und Dominante angeben sollen; als man merkte, daß man ihnen oft mit Nutzen auch andere Töne anvertrauen konnte, mußte man notwendigerweise dazu kommen, die wirklichen Töne vorzuschreiben. In der Tat stimmt man jetzt die Pauken auf alle möglichen Arten: in der kleinen oder großen Terz, in der Sekunde, in der reinen oder übermäßigen Quart, in der Quinte, Sexte, Septime und Oktave. Beethoven hat in seiner achten und neunten Symphonie  ausgezeichnete Wirkungen der Oktavenstimmung F — F entlockt. Lange Jahre hindurch haben die Komponisten über die lästige Notwendigkeit geklagt, mangels eines dritten Paukentons dieses Instrument in den Akkorden, in denen keiner seiner beiden Töne vorkommt, nicht verwenden zu können; man hatte sich niemals gefragt, ob ein einziger Paukenschläger nicht auch auf drei Pauken spielen könnte. Als aber endlich eines schönen Tages der Paukist der Pariser Großen Oper bewiesen hatte, daß dies sehr leicht sei, wagte man, diese kühne Neuerung zu versuchen, und seitdem haben die Komponisten, die für die Oper schreiben, drei Paukentöne zu ihrer Verfügung. Siebzig Jahre hat es gebraucht, um dahin zu gelangen. . . . . Noch besser wäre es offenbar, wenn man zwei Paar Pauken und zwei Paukenschläger hätte; nach dieser Richtung ist die Instrumentierung in mehreren modernen Symphonien vorgeschritten. Aber so schnell geht es im Theater nicht mit dem Fortschritt; es wird wohl noch einige 25 Jahre brauchen, bis man so weit ist.*)

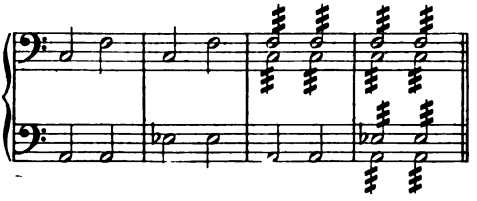
Man kann soviele Paukenschläger verwenden, als es Pauken im Orchester gibt, so daß man nach Belieben, je nach ihrer Anzahl, Wirbel, Rhythmen und einfache, zwei-, drei- oder vierstimmige Zusammenklänge hervorbringen kann. Auf zwei Paaren, deren eines beispielsweise  und das andere gestimmt ist, kann in A und Es in C und F man mit vier Paukern folgende zwei-, drei- und vierstimmige Zusammenklänge zu Gehör bringen,

---

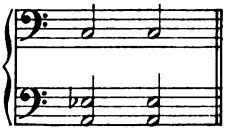
*) Heute stehen in jedem größern Theater- und Konzertorchester vier Pauken zur Verfügung, in kleinern muß man allerdings das zweite Paar aushilfsweise von einer Militärkapelle entlehnen.

Timpani in C (Ut) F (Fa).
Zwei Paukenschläger.

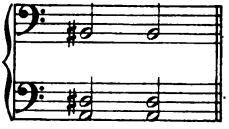
Timpani in A (La) Es (Mi♭).
Zwei Paukenschläger.



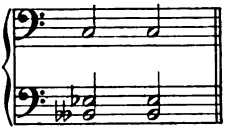
abgesehen von den enharmonischen Verwechslungen



oder in Cis moll diesen:



die in Des moll den Akkord:



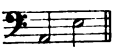
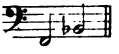
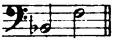
ergeben würden, sowie dem Vorteil, daß man in fast allen nicht allzuweit von der Haupttonart entfernten Akkorden zum mindesten einen Ton besetzen kann. So habe ich, um eine gewisse Anzahl mehr oder weniger verdoppelter, drei-, vier- und fünfstimmiger Akkorde und außerdem die ohrenfällige Wirkung sehr dicht geschlossener Paukenwirbel zu erhalten, in meiner Großen Totenmesse acht Paar Pauken verschiedener Stimmung und zehn Paukenschläger verwendet. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 59.)

Wir sagten soeben, daß die Pauken nur eine Oktave Umfang haben. Die Schwierigkeit, ein Fell zu bekommen, daß groß genug ist, um einen umfangreicheren Kessel als den der großen Baßpauke zu bedecken, bildet wohl den Grund dafür, daß man keine tieferen Töne als F erhalten kann*). Nicht ebenso aber steht es mit den hohen Pauken: sicher wäre es durch Verminderung des Umfangs des Metallkessels leicht, das hohe G, A und B zu erzielen**). Diese kleinen Pauken könnten in manchen Fällen sehr glücklich wirken. Früher passierte es den Paukern fast niemals, daß sie sich genötigt

*) Das tiefe E ist durch schlaffes Spannen des Felles erreichbar, klingt aber sehr dumpf und wirkt mehr als Geräusch denn als Ton.

**) Das hohe Fis ist auf der kleinen Pauke möglich. Doch bringt ein starkes Anschlagen dieses Tones die Gefahr mit sich, daß das Fell platzt, weil es übermäßig angespannt werden muß. Im p und mf hingegen ist dieser eigentümlich harte Ton gut zu verwenden.

sahen, im Verlauf eines Tonstückes die Stimmung ihres Instruments zu ändern; heutzutage nehmen die Komponisten ohne Bedenken in kurzer Zeit mit dieser Stimmung Veränderungen vor. Sehr oft würde man dieses für den Ausübenden mühevollen und schwierigen Mittels überhoben sein, wenn es in jedem Orchester zwei Paar Pauken und zwei Paukenschläger gebe. Jedesmal, wenn man dazu seine Zuflucht nimmt, ist zunächst dafür zu sorgen, daß der Pauker eine der Wichtigkeit der verlangten Stimmungsänderung entsprechende Anzahl von Pausen erhält, damit er Zeit hat, sie gut auszuführen; auch muß man in diesem Falle die neue Stimmung so wählen, daß sie nicht zu weit von der alten abliegt.

Wenn z. B. die  stehen, und man will in die Tonart Pauken in A, E B gehen, so wäre es außerordentlich ungeschickt, die neue Stimmung als F, B (Quarte)  anzugeben, denn sie zwingt dazu, die tiefe Pauke um eine Terz und die hohe Panke um eine übermäßige Quart herunterzustimmen, während im Gegenteil die Stimmung B, F (Quint)  nur die Erhöhung der beiden Pauken um einen halben Ton benötigt. Man wird überdies begreifen, wie schwierig es für den Pauker ist, mit der Umstimmung seines Instruments zurechtzukommen, wenn er die Schlüssel oder Schrauben am Kesselrand während der Ausführung eines von Modulationen wimmelnden Stückes herumdrehen muß, das vielleicht im selben Augenblick, wo er die C- oder F-Stimmung sucht, in der Tonart Hdur spielt. Es ist demnach erforderlich, daß der Pauker, abgesehen von dem besondern Talent, das er in der Handhabung der Schlägel besitzt, auch noch ein vortrefflicher Musiker sein und ein außerordentlich feines Ohr haben muß: daher sind die guten Pauker so selten.*)

Es gibt drei Arten von Schlägeln, und durch ihre Anwendung wird die Klangnatur der Pauken derart verändert, daß es mehr als Nachlässigkeit seitens der Komponisten ist, wenn sie in ihren

*) Durch eine sinnreiche Einrichtung, die den Wechsel der Stimmung durch Pedale oder Umdrehung des Kessels auf mechanischem Wege bewerkstelligt, erfolgt die Umstimmung rasch und sicher.

Partituren nicht angeben, welche von den dreien der Ausführende benutzen soll.

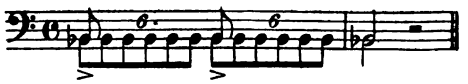
Die Schlägel mit Holzköpfen geben einen rauhen, trockenen, harten Ton, der nur bei starken Schlägen oder bei Begleitung eines gewaltigen Orchesterlärms am Platze ist.

Die Schlägel, deren Holzköpfe mit Leder überzogen sind, sind nicht so hart; der Ton, den sie geben, ist nicht so hell, wie der der vorigen, aber doch noch recht trocken. In einer Menge von Orchestern werden ausschließlich diese Schlägel angewandt, und das ist sehr bedauerlich.

Am besten sind die Schlägel mit Schwammköpfen; sie wirken viel musikalischer und nicht so lärmend und sollten daher am häufigsten benutzt werden. Sie geben den Pauken einen sammtweichen, dunklen Klang, der die Töne sehr rein erscheinen läßt, ihre Stimmung daher sehr scharf hervorhebt und sich für eine Menge von sanften und starken Schattierungen der Ausführung eignet, in denen die andern Schlägel eine abscheuliche oder zum mindesten unzureichende Wirkung erzielen würden. In allen Fällen, wo dumpf drohende, geheimnisvolle Töne erklingen sollen, selbst in einem Forte, muß man die Schlägel mit Schwammköpfen benutzen. Hinzufügen wollen wir, daß die Elastizität des Schwammes das Zurückprallen des Schlägels verstärkt, daß der Ausführende daher das Paukenfell nur leise zu berühren braucht, um im Pianissimo feine, zarte und sehr dichte Wirbel zu erzielen. Beethoven hat in seiner Bdur- und Cmoll-Symphonie das Pianissimo der Pauken wundervoll verwertet; diese herrlichen Stellen verlieren viel, wenn sie mit Schlägeln ohne Schwamm ausgeführt werden, obwohl der Tondichter in seinen Partituren in dieser Beziehung keine besondere Angabe gemacht hat. (Siehe Partiturbeispiele Nr. 60 u. 61.)

Oft findet man, namentlich bei den alten Meistern, die Angabe: Gedämpfte oder bedeckte Pauken (ital. coperti). Das will sagen, daß der Fall des Instruments mit einem Stück Tuch bedeckt werden soll, welches die Wirkung hat, seinen Klang zu dämpfen und außerordentlich traurig zu machen. In solchen Fällen sind die Schlägel mit Schwammköpfen den andern noch mehr vorzuziehen.

Manchmal ist es gut, die Töne zu bezeichnen, welche der Pauker mit beiden Schlägeln zugleich oder mit einem Schlägel allein anschlagen soll*).



Für die Wahl derselben muß die Natur des Rhythmus und die Stelle der starken Akzente bestimmend sein.

Der Ton der Pauken ist nicht sehr tief; er klingt, wie er im F-Schlüssel geschrieben steht, also im Einklang mit den entsprechenden Tönen der Violoncelle und nicht eine Oktave tiefer als diese, wie manche Musiker glauben.

Die Glocken

sind mehr um dramatischer als musikalischer Wirkungen willen in die Instrumentation eingeführt worden. — Der Klang der tiefen Glocken paßt nur für feierliche oder pathetische Szenen, der der hohen Glocken dagegen hinterläßt frohere Eindrücke; sie haben etwas Ländlich-naives, das sie besonders für kirchliche Szenen des Landlebens geeignet macht. Daher hat Rossini zur Begleitung des anmutigen Chores mit dem Refrain »voici la nuit« im zweiten Akt von Wilhelm Tell eine kleine Glocke verwendet, während Meyerbeer, um das Zeichen in hoch G zur Niedermetzelung der Hugenotten im vierten Akt der gleichnamigen Oper zu seine Zuflucht genommen geben, zu einer Glocke in tief F hat. Außerdem läßt er in der verminderten Quinte unter diesem F die Fagotte H blasen, was ihm, verstärkt durch die tiefen Töne zweier Klarinetten in A und B, jenen unheilsschwangern Klang gibt, der über diese unsterbliche Szene Schreck und Entsetzen verbreitet**). (Siehe Partiturbeispiel Nr. 62.)

---

*) Siehe Berlioz, Phantastische Symphonie, Partiturausgabe Breitkopf & Härtel, Seite 76.

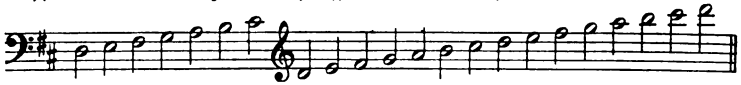
**) Meyerbeer hat später eine Korrektur vorgenommen, wonach der erwähnte Akkord nicht H, D, F, sondern H, D, F, As heißt, somit den vollständigen verminderten Septimenakkord darstellt. In dieser Fassung zeigt ihn auch das Partiturbeispiel Nr. 62.

Das Glöckcheninstrument (Les jeux de timbres).

Ziemlich glückliche Wirkungen erzielt man, namentlich in den Militärmusiken, mit einer Reihe sehr kleiner Glocken (ähnlich den Pendeluhrglocken), die, eine über der andern, in der Zahl von acht oder zehn auf einem eisernen Stab befestigt und ihrer Größe nach diatonisch geordnet sind. Der höchste Ton befindet sich natürlich an der Spitze der Pyramide und der tiefste an der Basis. Diese Art von Glöckchen, die man mit einem kleinen Hammer in Schwingungen versetzt, kann Melodien von mittlerer Geschwindigkeit und geringem Umfang ausführen. Sie werden in verschiedenen Tonleitern konstruiert. Am besten sind die höchsten.

Das Glockenspiel.

Mozart hat in seiner Zauberflöte eine wichtige Partie für ein Instrument mit Klaviatur geschrieben, das er Glockenspiel nennt und das zweifellos aus einer großen Anzahl sehr kleiner Glocken besteht, die durch eine Klaviatur in Schwingung versetzt werden sollen. Er gab ihm folgenden Umfang und schrieb es auf zwei Systemen und in zwei Schlüsseln wie das Pianoforte.



mit allen chromatischen Zwischentönen.

Als man in der Großen Oper zu Paris das unter den Namen „Die Mysterien der Isis" bekannte unförmliche Gemisch in Szene gehen ließ, in dem sich ein Teil der Zauberflötenmusik mehr oder weniger entstellt findet, ließ man für die Glockenspielnummer ein kleines Klavier anfertigen, dessen Hämmer, anstatt Glocken, Stahlstäbe in Schwingungen versetzen. Der Ton klingt eine Oktave höher, als er geschrieben steht; er ist sanft, geheimnisvoll und außerordentlich fein. Er eignet sich für die schnellsten Bewegungen und ist ungleich besser als der der Glöckchen. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 63.)

Die Klavierharmonika.

Sie ist ein Instrument derselben Art wie das vorige, nur daß ihre Hämmer an dünne Platten aus Glas schlagen. Ihr Klang ist

von unvergleichlich wollüstiger Zartheit und ließe sich oft zu den poesievollsten Wirkungen verwenden. Wie das soeben besprochene Klavier mit Stahlstäben, ist auch sie außerordentlich schwach im Klang, worauf man Rücksicht nehmen muß, wenn man sie mit den andern Orchesterinstrumenten kombiniert. Bereits der geringste Forte-Akzent der Violinen würde sie vollständig decken. Besser würde sie mit leichten Pizzikato- oder Flageolettonbegleitungen verschmelzen sowie mit einigen sehr sanften Flötentönen in der Mittellage.

Der Ton der Klavierharmonika klingt so, wie er geschrieben wird. Man kann ihr nicht gut mehr als zwei Oktaven geben, da alle Töne, die hinausgehen, kaum vernehmbar sind, und die, welche hinausgehen, in der Höhe über das E in der Tiefe über das D nur sehr schlecht und noch schwächer klingen als der übrige Teil der Tonleiter. Diesem Mangel der tiefen Töne ließe sich vielleicht dadurch abhelfen, daß man ihnen dickere Glasplatten als den andern gäbe. Gewöhnlich beschäftigen sich die Klavierbauer mit der Konstruktion dieses zu wenig bekannten, reizvollen Instruments. Geschrieben wird es wie das vorige auf zwei Systemen und in zwei G-Schlüsseln.

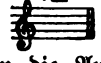
Ich brauche nicht erst hinzuzufügen, daß der Spielmechanismus dieser beiden kleinen Klaviere genau derselbe ist wie der des Pianoforte, und daß man für sie in dem ihnen entsprechenden Umfang alle Passagen, Arpeggien und Akkorde schreiben kann, die man für ein sehr kleines Pianoforte schreiben würde.*)

Die antiken Zimbeln.

Sie sind sehr klein, und ihr Klang ist um so höher, je mehr Dicke und je weniger Breite sie haben. Im Pompejanischen Museum zu Neapel habe ich welche gesehen, die nicht größer als ein Piaster waren. Ihr Ton ist so hoch und so schwach, daß man ihn kaum unterscheiden kann, wenn nicht die andern Instrumente vollständig schweigen. Diese Zimbeln dienten im Altertum zweifellos zur

*) Dieses Instrument ist heute sehr vervollkommnet durch die von Herrn Mustel in Paris erbaute Celesta, der meines Wissens zuerst Charpentier im Orchester seiner Oper „Louise" eine wichtige Stimme zugewiesen hat.

Markierung des Rhythmus in gewissen Tänzen, wie unsere modernen Kastagnetten.

Im Feenscherzo meiner Symphonie „Romeo und Julia" habe ich zwei Paar vom größten Umfang der Pompejanischen, d. h. etwas weniger breit als eine Hand und in Quintenstimmung zueinander, angewendet.  und die höchste *). Um Die tiefste gibt diesen Ton dieses F sie gut vibrieren zu lassen, dürfen die Ausführenden die beiden Zimbeln nicht mit ihrer ganzen Fläche gegeneinanderschlagen, sondern sie nur an einem ihrer Ränder berühren. Jeder Glockengießer kann diese kleinen Zimbeln herstellen, die zuerst in Kupfer oder Erz gegossen und dann auf der Drehbank auf den gewünschten Ton abgestimmt werden. Sie müssen mindestens dreiundeinhalb Linien Dicke haben. Auch sie sind ein zartes Instrument von der Art der Klavierharmonika, aber ihr Ton ist stärker und kann sich durch das Piano oder Mezzoforte eines großen Orchestertutti hindurch bemerklich machen.

Die große Trommel.

Unter den Schlaginstrumenten mit unbestimmbarem Ton hat sicherlich in der modernen Musik die große Trommel am meisten Unheil angerichtet und zu dem gröbsten Unsinn Veranlassung gegeben. Keiner von den großen Meistern des vorigen Jahrhunderts glaubte sie ins Orchester einführen zu sollen. Zuerst ließ sie Spontini im Triumphmarsch seiner „Vestalin" und etwas später in einigen Stücken des „Ferdinand Cortez" erschallen: da war sie gut am Platze. Sie aber, wie es seit fünfzehn Jahren geschieht, in allen Ensemblestücken, allen Finales, dem geringfügigsten Chor, in den Tanzweisen, ja selbst in den Kavatinen anzuwenden, das heißt: die Unvernunft und (um das Ding beim rechten Namen zu nennen) die Brutalität auf die Spitze treiben, und zwar um so mehr, als die Komponisten im allgemeinen nicht einmal die Entschuldigung haben, sie hätten einen originellen Rhythmus hervorheben und über die Nebenrhythmen dominieren lassen wollen. Nein, man markiert geistlos alle starken

*) Siehe Partiturausgabe Breitkopf & Härtel, Seite 143—152.

Taktteile, man schlägt das Orchester tot, man erdrückt die Singstimmen; es gibt weder Melodie noch Harmonie, weder Linienführung noch Ausdruck mehr; kaum daß die Tonart übrig bleibt! und da ist man so naiv und glaubt, eine energische Instrumentation und etwas Schönes geschaffen zu haben!!!... Es ist unnötig, hinzuzufügen, daß die große Trommel in diesem Instrumentationsverfahren fast immer in Begleitung der Becken erscheint, als wenn diese beiden Instrumente von Natur unzertrennlich wären. In manchen Orchestern spielt sogar ein und derselbe Musiker alle beide; eins von den Becken wird an der großen Trommel befestigt, so daß er das andere mit der linken Hand dagegenschlagen kann, während er mit der rechten Hand den Schlägel der großen Trommel handhabt. Dieses ökonomische Verfahren ist unerträglich: die Becken verlieren ihre Klangfülle und machen nur ein Geräusch, wie wenn ein Sack mit altem Eisen und zerbrochenem Glas zu Boden fällt. Sie verlieren alle Pracht und allen Glanz und bekommen einen trivialen Charakter; das ist höchstens gut, um Affen zum Tanzen zu bringen und die Produktionen der Taschenspieler, Bajazzos, Säbel- und Schlangenfresser auf den öffentlichen Plätzen und an den schmutzigsten Straßenecken zu begleiten.

Gleichwohl wirkt die große Trommel wunderbar, wenn man sie geschickt anwendet. Sie kann zum Beispiel in einem Ensemblestück inmitten eines gewaltigen Orchesters hinzutreten, um die Kraft eines schon feststehenden und durch den stufenweisen Eintritt der klangvollsten Instrumentengruppen allmählich verstärkten großen Rhythmus nach und nach zu verdoppeln. Ihr Einschreiten bewirkt dann Wunder; der rhythmische Ausdruck des Orchesters erhält eine schrankenlose Kraft, der Lärm organisiert sich und wandelt sich in Musik. Die Pianissimoklänge der mit Becken kombinierten großen Trommel haben, in einem Andante in langen Zwischenräumen angeschlagen, etwas großartig Feierliches. Das Pianissimo der großen Trommel allein ist dagegen düster und drohend (wenn das Instrument gut gebaut und von großem Umfang ist); es gleicht einem fernen Kanonenschuß.

Ich habe in meinem Requiem die große Trommel im Forte ohne Becken und mit zwei Schlägeln angewendet. So kann der

Ausführende, wenn er das Instrument von beiden Seiten anschlägt, eine Folge von ziemlich schnellen Tönen herausbringen, die, wenn sie sich, wie in dem eben zitierten Werk, in mehrstimmigen Paukenwirbel und eine Orchestration mischen, in der die Töne des Schreckens vorherrschen, ein Bild von dem seltsamen und furchtbaren Lärm geben, der große Naturereignisse begleitet. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 59.)

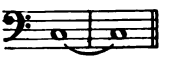
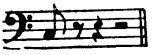
Ein anderes Mal, in einer Symphonie, habe ich, um einen dumpfen Wirbel zu erhalten, der viel tiefer als der tiefste Ton der Pauken klingt, diesen durch zwei Paukenschläger ausführen lassen, die beide zusammen auf eine, wie eine Militärtrommel nach oben gekehrte große Trommel schlugen*).

Die Becken.

Die Becken werden sehr oft zusammen mit der großen Trommel verwendet, man kann sie aber auch, wie ich es soeben bei der Abhandlung über diese gesagt habe, in manchen Fällen mit dem größten Erfolg allein gebrauchen. Ihre scharf dröhnenden Klänge, deren Lärm jeden andern Orchesterlärm übertönt, verbinden sich in gewissen Fällen ganz außerordentlich gut bald mit Empfindungen voll ungewöhnlicher Wildheit, wo sie sich dann mit den pfeifenden Tönen der kleinen Flöten und den Schlägen der Pauken und Trommeln vereinigen, bald mit der fieberhaften Erregung eines Bacchanals, wo die Freude sich in Raserei verwandelt. Nie wieder ist eine Beckenwirkung erdacht worden, die sich mit der im Scythenchor (Les dieux appaisent leur courroux) der Iphigenie in Aulis von Gluck vergleichen könnte. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 64.)

Ein kraftvoller und scharf markierter Rhythmus in einem großen Chorsatz oder einer berauschenden Tanzweise gewinnt bedeutend, wenn er nicht von einem einzigen Beckenpaar, sondern je nach der Größe des Saals und der Masse der andern Instrumente und Singstimmen von vier, sechs, zehn und noch mehr Paaren ausgeführt wird. Der Komponist muß immer darauf achten, die Dauer der Beckentöne, auf welche eine Pause folgt, genau abzugrenzen;

*) Siehe das Finale der Phantastischen Symphonie, Partitur-Ausgabe Breitkopf & Härtel, Seite 132—135.

im Falle, daß er den Ton verlängert  mit dem wünscht, muß er langgehaltene Noten schreiben, Zusatz: Ausklingen lassen!; im umgekehrten Fall  und setzt er ein Achtel oder ein Sechzehntel hin schreibt darüber: Abdämpfen! Das erzielt der Ausführende dadurch, daß er seine Faust an die Becken hält, gleich nachdem er sie angeschlagen hat. Manchmal bedient man sich eines Paukenschlägels mit Schwammkopf oder des Schlägels einer großen Trommel, um ein an seinem Riemen hängendes Becken in Schwingung zu versetzen; das gibt ein ziemlich lang anhaltendes metallisches Dröhnen, das unheimlich, aber nicht so furchtbar wie ein Tamtamschlag klingt*).

Das Tamtam.

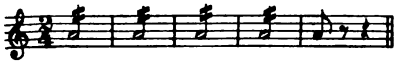
Das Tamtam oder Gong wird nur in Trauermusiken und dramatischen Szenen verwendet, wo das Grausen seinen Höhepunkt erreicht. Wenn seine Schwingungen sich im Forte zu dröhnenden Akkorden von Blechinstrumenten (Trompeten und Posaunen) mischen, so wirken sie schaudererregend; ebenso schrecklich durch ihren Trauerklang sind die Pianissimoschläge eines beinahe allein erklingenden Tamtams. Meyerbeer hat dafür in der prachtvollen Szene seines Robert: „Die Auferstehung der Nonnen" den Beweis geliefert. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 65.)

Das Tamburin (Tambour basque).

Dieses Lieblingsinstrument der italienischen Bauern, das alle ihre Feste begleitet, ist, massenweise angewendet, von vortrefflicher Wirkung, um wie die Becken und zusammen mit ihnen in einer übermütigen Tanzszene den Rhythmus zu markieren. Man schreibt es nicht gern allein im Orchester, außer wenn es auf Grund des Inhalts des betreffenden Tonstücks zur Schilderung der Gebräuche jener Völker dient, die sich seiner gewöhnlich bedienen: der unsteten Zigeuner, der Basken, der Italiener in Rom, den Abruzzen und

*) Ein eigentümliches unheimliches Geräusch, das sich bis zum *ff* steigern kann, gewinnt man, wenn man auf dem Rand eines freihängenden Beckens mit Pauken-Schwammschlägeln wirbelt. Zahlreiche Beispiele dafür finden sich bei Wagner und in modernen Partituren.

Calabrien. Es bringt dreierlei sehr verschiedene Arten von Geräusch hervor. Wenn man es ganz einfach mit der Hand schlägt, hat sein Klang nicht viel Wert und macht sich (außer bei massenweiser Verwendung) auch nur dann bemerklich, wenn die andern Instrumente ihn nicht übertönen. Berührt und streift man das Fell mit den Fingerspitzen, so kommt ein Wirbel zustande, in dem das Rasseln der am Tamburinrand angebrachten Schellen vorherrscht und den man so schreibt: Dieser Wirbel muß aber sehr kurz sein, weil der das Fell streifende Finger im Vorwärtsrücken sehr bald den Tamburinrand berührt, der seiner Tätigkeit ein Ziel setzt.

Ein Wirbel, wie zum Beispiel dieser, wäre unmöglich: 

Reibt man dagegen das Fell mit dem vollen Daumen, ohne diesen aufzuheben, so läßt das Instrument ein wildes, ziemlich häßliches und groteskes Schnarren hören, das sich möglicherweise in manchen Maskenszenen verwerten ließe.

Die Trommel.

Die eigentlichen Trommeln, auch Schnarrtrommeln genannt, sind selten wo anders als in den großen Blasinstrumentenorchestern recht am Platze. Ihre Wirkung ist um so besser und vornehmer, in je größerer Anzahl sie vorhanden sind. Eine einzige Trommel, namentlich mitten in einem großen Orchester, ist mir stets dürftig und gemein vorgekommen. Doch muß man sagen, daß Meyerbeer in dem berühmten Crescendo-Wirbel der Schwerterweihe in den Hugenotten der Kombination einer Trommel mit den Pauken einen besondern furchtbaren Klang zu entlocken verstanden hat. Aber acht, zehn und mehr Trommeln, die in einem kriegerischen Marsch Begleitungsrhythmen oder Crescendi in Wirbeln ausführen, können für die Blasinstrumente prachtvolle und mächtige Hilfstruppen sein. Einfache Rhythmen, die nur den Schritt der Soldaten markieren sollen, ohne Melodie, Harmonie und Tonalität, ohne alles das, was in Wirklichkeit die Musik ausmacht, wirken hinreißend, wenn eine Masse von vierzig oder fünfzig Trommeln sie allein ausführt. Und hier ist vielleicht der richtige Ort, darauf

aufmerksam zu machen, welcher besondere Reiz für das Ohr in der Vervielfältigung des Einklanges oder der gleichzeitigen Wiederholung irgend einer beliebigen Schallwirkung durch eine sehr große Anzahl von gleichartigen Instrumenten tatsächlich liegt. So wird man auch bei den Übungen der Infanteriesoldaten bemerkt haben, daß bei den Kommandos „Schultert's Gewehr" und „Gewehr bei Fuß" das geringste Knacken der Schaftringe des Gewehrs und das dumpfe Aufschlagen der Kolben auf den Boden nichts besagen will, wenn einer, zwei, drei oder selbst zehn und zwanzig Menschen es ausführen; führen aber tausend Menschen das Manöver aus, so gibt dieser tausendfache Einklang eines an sich bedeutungslosen Schalles sofort eine brillante Gesamtwirkung, die unwillkürlich die Aufmerksamkeit auf sich zieht und festhält, die Freude macht und in der ich sogar gewisse unbestimmte und versteckte Harmonien entdecke.

Man verwendet die Trommeln auch gedämpft, wie die Pauken; aber anstatt das Fell mit einem Stück Tuch zu verdecken, begnügen sich die Ausführenden oft damit, die Schnarrsaiten*) zu lockern oder zwischen sie und das untere Fell einen Riemen zu stecken, der die Schwingungen hemmt. Die Trommeln erhalten dann einen matten, dumpfen Ton, ähnlich wie man ihn durch Dämpfung des obern Fells erzeugen würde, einen Ton, der sie ausschließlich für Trauermusiken und Kompositionen furchtbaren Ausdrucks befähigt.

Die Wirbeltrommel.

Die Wirbeltrommel**) ist nur eine etwas längere Trommel als die vorige und hat Wandungen aus Holz, anstatt aus Metall. Ihr Ton ist dumpf und dem der gedämpften Trommel oder Trommel ohne Schnarrsaite ziemlich ähnlich. Er macht in den Militärmusiken eine ziemlich gute Wirkung, und seine dumpfen Wirbel können als dunkleres Gegenstück der gewöhnlichen Trommelwirbel dienen. Gluck hat eine Wirbeltrommel im Scythenchor seiner Iphigenie auf Tauris verwendet, um unaufhörlich die vier Achtel anzuschlagen, deren Rhythmus so barbarisch klingt. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 64.)

*) Die an der untern Seite des Instruments quer über das Fell gespannt sind.

**) Auch Rührtrommel genannt.

Der Triangel.

Mit ihm treibt man heutzutage ebenso wie mit der großen Trommel, den Becken, den Pauken, den Posaunen, kurz wie mit allem, was laut klingt und schallt, einen bedauerlichen Mißbrauch. Er findet noch schwerer als diese verschiedenen Instrumente Gelegenheit, im Orchester günstig zu wirken, denn sein metallischer Klang paßt nur für Musik von ungewöhnlich glänzendem Charakter im Forte oder von einer gewissen bizarren Wildheit im Piano. Weber hat ihn in den Zigeunerchören seiner Preziosa mit Glück verwertet, noch viel besser aber Gluck in dem Durteil seines schrecklichen Scythentanzes im ersten Takt der Iphigenie auf Tauris. (Siehe Partiturbeispiel Nr. 65.)

Der Halbmond.

Mit seinen zahlreichen Glöckchen dient er dazu, den Glanz lautschallender Stücke und pomphafter Märsche der Militärmusiken noch zu erhöhen; er vermag seine roßschweifgeschmückte helltönende Spitze nur in ziemlich langen Zwischenräumen zu schütteln, das heißt bei mäßiger Bewegung etwa zweimal in jedem Takt!

Wir wollen hier nichts von einigen mehr oder weniger unvollkommenen und wenig bekannten Instrumenten sagen, wie das Äolidikon, das Anemochord, das Akkordion, die Poikilorgel, das antike Sistrum usw., sondern verweisen die Leser, die sich dafür interessieren, auf die vortreffliche „Allgemeine Instrumentationslehre" von Kastner*). Im vorliegenden Werk beabsichtigen wir, uns nur mit den in der modernen Musik zur Verwendung kommenden Instrumenten zu beschäftigen und die Gesetze aufzufinden, nach denen sich harmonische Beziehungen und eindrucksvolle Gegensätze zwischen ihnen herstellen lassen, wobei wir hauptsächlich dem Besondern ihres Ausdrucks und dem individuellen Charakter eines jeden von ihnen Rechnung tragen.

Neue Instrumente.

Der Verfasser dieses Werkes ist zweifellos nicht verpflichtet, die zahlreichen Versuche dieser Art, die von den Instrumentenbauern Tag für

*) Johann Georg Kastner, Komponist und Theoretiker, geb. 1810 zu Straßburg, gest. 1867 zu Paris. Die von Berlioz erwähnte Instrumentationslehre erschien 1837.

Tag gemacht werden, und ihre mehr oder weniger unglücklichen angeblichen Erfindungen zu erwähnen oder die unbrauchbaren Geräte zur Kenntnis zu bringen, die in das Volk der Instrumente eingeführt werden sollen. Anzeigen und der Beachtung der Komponisten empfehlen aber muß er die schönen Entdeckungen, die scharfsinnige Künstler gemacht haben, namentlich wenn das vortreffliche Ergebnis dieser Entdeckungen allgemein anerkannt worden ist, und wenn ihre Anwendung in der praktischen Musik eines Teils von Europa schon zur Tatsache geworden ist. Die Schaffenden auf diesem Gebiet sind übrigens dünn gesät. An ihrer Spitze stehen Adolphe Sax*) und Alexandre**).

Sax, dessen Arbeiten uns zunächst beschäftigen sollen, hat, wie ich schon hier und da im Verlauf dieser Arbeit bemerkt habe, mehrere ältere Instrumente vervollkommnet. Außerdem hat er mehrere Lücken in der Familie der Blechinstrumente ausgefüllt. Sein Hauptverdienst jedoch ist die Schöpfung einer neuen, erst seit einigen Jahren vollständigen Familie der Blechinstrumente mit einfachem Rohrblatt und Klarinettenschnabel.

Es sind dies die Saxophone. Diese dem Orchester neu geschenkten Stimmen besitzen seltene und wertvolle Eigenschaften. Sanft und durchdringend in der Höhe, von vollem und öligem Ton in der Tiefe, hat ihre Mittellage etwas tief Ausdrucksvolles. Im ganzen genommen ist es ein Klang ganz besonderer Art, der nur eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Ton des Violoncellos, der Klarinette und des Englischhorns sowie eine halbmetallische Farbe hat, die ihm einen eigentümlichen Charakter gibt.

Der Körper des Instruments bildet einen paraboloischen metallischen Kegel mit Klappensystem. Beweglich und für geschwinde Passagen fast ebenso geeignet wie für anmutige Kantilenen und weihevolle träumerische Harmoniewirkungen, lassen sich die Saxophone mit großem Erfolg in allen Musikgattungen verwerten, ganz besonders aber in langsamen und sanften Tonstücken.

---

*) Siehe Seite 118.

**) Jacob Alexandre gründete 1829 sein Geschäft in Paris, das bald große Ausdehnung gewann, später jedoch von Schicksalsschlägen stark heimgesucht wurde. Er starb 1876 in Paris.

Die hohen Töne tiefer Saxophone haben etwas Mühsames und Schmerzliches, die tiefen Töne dagegen eine großartige, sozusagen priesterliche Ruhe. Alle, besonders aber das Bariton- und das Baß-Saxophon, besitzen die Fähigkeit, den Ton an- und abschwellen zu lassen, woraus sich in der äußersten Tiefe der Tonleiter bis auf diesen Tag noch nicht dagewesene Klangwirkungen ergeben, die ihnen ausschließlich zu eigen sind und etwas von denen der Expressiv-Orgel haben. Der Klang des hohen Saxophons ist viel durchdringender als der der B- und C-Klarinetten, ohne jedoch den scharfen und oft spröden Ton der kleinen Es-Klarinette zu haben. Dasselbe läßt sich vom Sopran-Saxophon sagen. Geschickte Komponisten werden in späterer Zeit die Saxophone in Verbindung mit der Klarinettenfamilie oder in andern, noch gar nicht absehbaren Kombinationen wundervoll verwerten können*).

Dies Instrument läßt sich sehr leicht spielen, da sein Fingersatz dem der Flöte und der Oboe entspricht. Die Klarinettisten, die mit dem Ansatz schon vertraut sind, beherrschen seinen Mechanismus in sehr kurzer Zeit.

Von **Saxophonen**

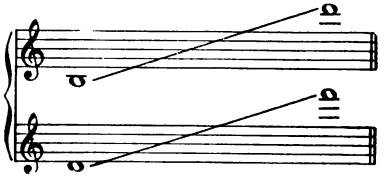
gibt es sechs Arten: das hohe, das Sopran-, das Alt-, das Tenor-, das Bariton- und das Baß-Saxophon.

Sax wird nächstens noch eine siebente herstellen: das Kontrabaß-Saxophon.

Alle diese Arten haben beinahe den gleichen Umfang. Ihre Tonleiter wird nach dem von Sax vorgeschlagenen und von den Komponisten bereits angenommenen System im G-Schlüssel notiert, wie die der Klarinetten. Sie folgt nachstehend:

Saxophon in hoch Es (Mi♭).

Wirkliche Tonhöhe.

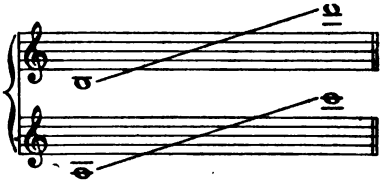


mit den chromatischen Zwischentönen

*) Bizet hat ein Saxophon in seiner Musik zu »L'Arlesienne,« R. Strauß deren vier in seiner »Sinfonia domestica« angewendet.

Saxophon Soprano in C (Ut) oder in B (Si♭).

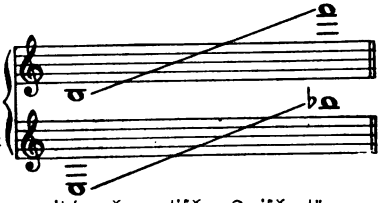
Wirkliche Tonhöhe des Saxophons in B.



mit den chromatiſchen Zwiſchentönen

Saxophon alto in F (Fa) oder in Es (Mi♭).

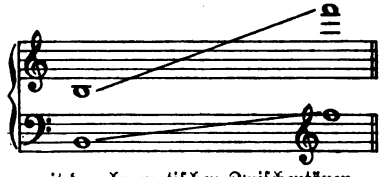
Wirkliche Tonhöhe dieſes Saxophons in F. (Das Saxophon in Es klingt einen Ton tiefer.)



mit den chromatiſchen Zwiſchentönen

Saxophon Tenore in C (Ut) oder in B (Si♭).

Wirkliche Tonhöhe dieſes Saxophons in C. (Das Saxophon in B klingt einen Ton tiefer.)



mit den chromatiſchen Zwiſchentönen

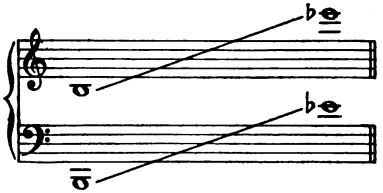
Saxophon Baritono in F (Fa) oder in Es (Mi♭).

Wirkliche Tonhöhe dieſes Saxophons in F. (Das Saxophon in Es klingt einen Ton tiefer.)

mit den chromatiſchen Zwiſchentönen

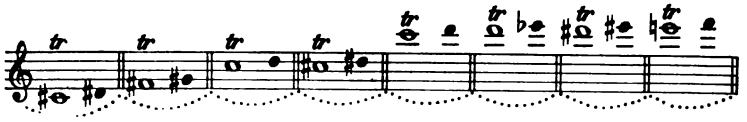
Saxophon Basso in C (Ut) oder in B (Si♭).

Wirkliche Tonhöhe dieſes Saxophons in C. (Das Saxophon in B klingt einen Ton tiefer.)



mit den chromatiſchen Zwiſchentönen.

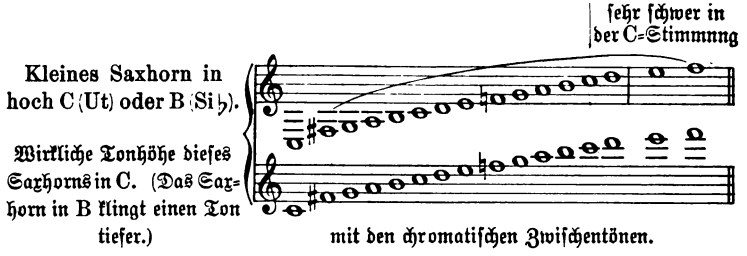
Die Triller mit großer und kleiner Sekunde ſind faſt im ganzen Umfang der chromatiſchen Tonleiter ausführbar. Zu vermeiden ſind folgende:



Sax hat auch noch die Familie der Saxhörner, Saxtrompeten und Saxtuben geschaffen, Blechinstrumente mit becherartig sich erweiterndem Mundstück und einem Mechanismus von drei, vier oder fünf Zylindern.

Die Saxhörner.

Ihr Ton ist rund, rein, voll und vollkommen ausgeglichen im ganzen Bereich der Tonleiter. Die Nebenstimmungen des Saxhorns gehen wie die des Kornetts vom Normalinstrument, dem kleinen ganz hohen Saxhorn in C, das eine Oktave über dem Kornett in C steht, aus abwärts. In Frankreich ist der Brauch eingeführt, alle diese Instrumente ebenso wie die Saxtrompeten und Saxtuben, die tiefsten und die höchsten, im G-Schlüssel zu schreiben, wie man die Hörner schreibt; nur mit dem Unterschied, daß man sich bei einigen sehr tiefen Saxinstrumenten den wirklichen Ton nicht wie bei dem tiefen C-Horn eine Oktave, sondern zwei Oktaven unter der im G-Schlüssel geschriebenen Note vorstellen muß.

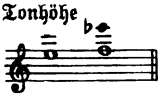


Die Töne in der äußersten Tiefe der Skala klingen ziemlich schlecht, und man darf dieses Instrument nicht leicht unterhalb des tiefen A benutzen. Aber nichts Glänzenderes, Feineres, trotz ihrer durchdringenden Kraft von jeder Härte Freieres gibt es als die sämtlichen Töne der letzten Oktave. Der Klang ist außerdem so klar und durchdringend, daß man ein einzelnes hohes Saxhorn durch eine beträchtliche Masse anderer Blasinstrumente hindurch deutlich

unterſcheiden kann. Das hohe Saxhorn in B iſt gebräuchlicher als das in C, und obwohl es einen Ton tiefer ſteht als dieſes, iſt es auch bei ihm ſchwierig oder zum mindeſten ſehr mühſam für den Ausführenden, die beiden höchſten Töne

Wirkliche Tonhöhe

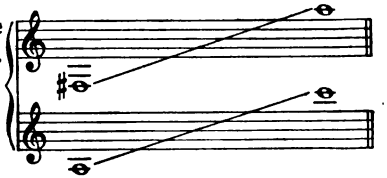
In B (Si♭)



zur Anſprache zu bringen. Man muß alſo mit dieſen heiklen Tönen recht ſparſam umgehen und ſie geſchickt vorbereiten.

Saxhorn Soprano in Es (Mi♭), eine Quinte tiefer als das vorhergehende in B.

Wirkliche Tonhöhe.



mit den chromatiſchen Zwiſchentönen.

Vom Sopran-Saxhorn in Es und den tiefern Stimmungen geben wir den erſten tiefen Naturton

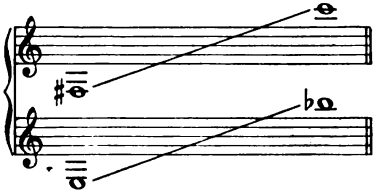
nicht mehr an. Er iſt zu ſchlecht, als daß man ihn anwenden könnte. Nur machen wir die Komponiſten darauf aufmerkſam, daß, wenn ſie ein Inſtrument mit vier Zylindern vorſchreiben, der chromatiſche Umfang dieſes Inſtruments in der Tiefe nicht mehr beim Fis

aufhört, ſondern bis zum erſten C

geht.

Saxhorn Cont'ralto in B (Si♭), eine Quarte tiefer als das vorhergehende.

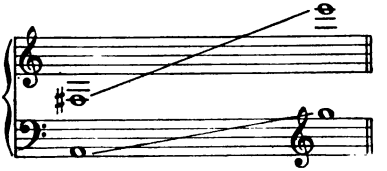
Wirkliche Tonhöhe.



mit den chromatiſchen Zwiſchentönen

Saxhorn Tenore in Es (Mi♭), eine Quinte tiefer als das vorhergehende.

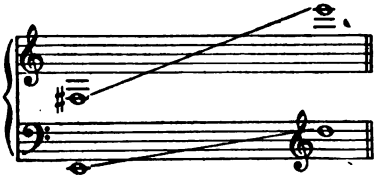
Wirkliche Tonhöhe.



mit den chromatiſchen Zwiſchentönen

Saxhorn Baritono und Saxhorn Basso in B (Si♭), eine Quarte tiefer als das vorhergehende.

Wirkliche Tonhöhe.

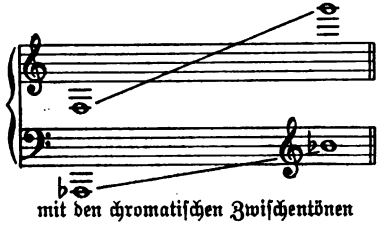


mit den chromatiſchen Zwiſchentönen.

Dieſe beiden Saxhörner, Bariton und Baß, haben den gleichen Umfang in der Höhe, nur iſt das Schallrohr des Baritonſaxhorns etwas kleiner. Das Baßſaxhorn, das faſt immer vier Zylinder beſitzt, hat ein breiteres Schallrohr und kann daher tiefer und leichter abwärts ſteigen.

Saxhorn Contrabasso in Es (Mi♭), eine Quinte tiefer als das vorhergehende.

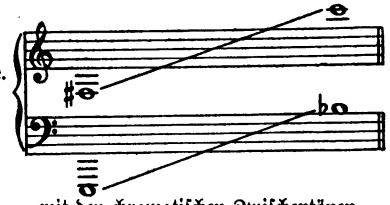
Wirkliche Tonhöhe.



mit den chromatiſchen Zwiſchentönen

Saxhorn Contrabasso in B)Si♭), eine Quarte tiefer als das vorhergehende.

Wirkliche Tonhöhe.



mit den chromatiſchen Zwiſchentönen.

Es gibt auch noch ein tiefes Kontrabaß-Saxhorn in Es und ein Bordun-Saxhorn in B, die beide eine Oktave tiefer ſtehen als die vorigen. Man darf aber nur die Töne ihrer Mittellage verwenden, und zwar in mäßiger Bewegung.

Die Saxtrompeten

ſind Blechinſtrumente mit Bechermundſtück und drei, vier oder fünf Zylindern wie die vorigen. Da ihr Schallrohr ziemlich eng iſt, erhält der Ton einen ſehr ſcharfen Klang, der zugleich etwas vom Klang der Trompete und von dem des Buglehorns hat.

Die Mitgliederzahl der Familie der Saxtrompeten ist dieselbe wie die der Saxhörner. Sie folgen sich in derselben Weise, von der Höhe zur Tiefe, und besitzen denselben Umfang.

Die Saxtuben.

Weittragende, enorm klangvolle Instrumente mit Bechermundstück und einem Mechanismus von drei Zylindern, die in den zu Aufführungen im Freien bestimmten Militärorchestern eine außerordentliche Wirkung machen.

Man hat sie absolut ebenso wie die Saxhörner zu behandeln und nur mit dem Nichtvorhandensein des tiefen Kontrabaß-Saxhorns in Es und des Bordun in B zu rechnen.

Ihre elegant gerundete Form erinnert an die antiken Trompeten in großem Format.

Die Konzertina

ist ein kleines Instrument mit Metallplatten, die durch einen Luftstrom in Schwingung versetzt werden. Das Urbild der Konzertina und folglich auch des Melodiums bildet das Akkordion, ein Jahre lang beliebtes musikalisches Spielzeug. Der Ton der Konzertina ist scharf und sanft zugleich; trotz seiner Schwäche trägt er ziemlich weit; er vermählt sich leicht mit dem Klang der Harfe und dem des Pianoforte; noch mehr würde er sich mit dem Ton des Melodiums vereinigen, welches heutzutage das Haupt dieser Familie bildet, aber es böte wenig Vorteil, eine derartige Verbindung zu verwirklichen, da das Melodium einen der Konzertina ähnlichen Klang hat und dieselben Klangwirkungen sowie noch zahlreiche andere hervorbringt, die der Konzertina fehlen.

Die Konzertina ist ein elastisches kleines Kästchen, das man horizontal zwischen beiden Händen hält. Man spielt sie vermittels Knöpfen, die man mit den Fingerspitzen drückt. Diese Knöpfe öffnen ein Ventil und lassen die Luftsäule, welche ein zwischen den beiden Seitenwänden des Kästchens angebrachter Blasebalg liefert, auf dünnen Platten oder Zungen aus Metall einströmen; die Seitenwände werden durch zwei Täfelchen gebildet, an denen sich außen die Knopfklaviatur und innen die vibrierenden Metallplatten befinden.

Da der Blasebalg kein Ventil besitzt, so kann er sich nur mittels der Ventile der Metallplatten füllen oder leeren, welche abwechselnd die zur Vibration der Platten notwendige Luft aus- und einführen.

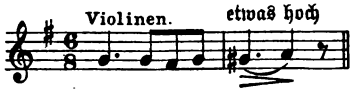
Die Konzertina hat ihre vollständige kleine Familie, unabhängig von ihrer Verwandtschaft mit dem Melodium. Es gibt eine Baß-, Alt- und Sopran-Konzertina. Die Sopran-Konzertina ist fast die einzige, die benutzt wird. Wir werden den Umfang dieser Konzertina, die wegen ihrer Popularität in England die englische Konzertina genannt wird, sogleich angeben.

In ihren beiden chromatischen Tonleitern, von denen die eine die Töne des linken Täfelchens und die andere die des rechten darstellt, bemerkt man, daß der Erbauer der englischen Konzertina in den drei ersten Oktaven enharmonische Unterschiede zwischen As und Gis und zwischen Es und Dis errichtet, und zwar das As etwas höher als das Gis und das Es etwas höher als das Dis gestimmt hat, in Übereinstimmung mit der Lehre der Akustiker, einer Lehre, die der Praxis der Musiker jedoch ganz und gar zuwiderläuft. Hier liegt eine befremdliche Unregelmäßigkeit vor.

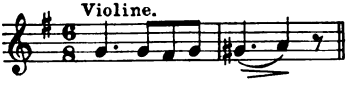
Es ist wohl klar, daß die Konzertina, da sie ein Instrument mit feststehenden Tönen wie das Pianoforte, die Orgel und das Melodium ist, auch wie diese Instrumente temperiert gestimmt werden sollte. In ihrem gegenwärtigen Zustand gestatten es ihre enharmonischen Töne aber nicht, mit einem Pianoforte, einer Orgel oder einem Melodium zusammenzuspielen, ohne daß Dissonanzen entstünden, wenn Melodie oder Harmonie Einklänge zwischen den enharmonischen As oder Gis oder den Es oder Dis der Konzertina und den entsprechenden temperierten Tönen des andern Instruments brächten; denn das As und Gis so gut wie das Es und Dis sind auf den Instrumenten mit temperierter Stimmung identisch, auf der Konzertina aber nicht, und weder der eine noch der andere von den enharmonischen Tönen As—Gis der Konzertina steht mit dem As oder Gis des temperierten Instruments, das zwischen den beiden Tönen der Konzertina die Mitte hält, in reinem Einklang.

Überdies wirkt diese Stimmung der genannten Töne noch viel abscheulicher, wenn die Konzertina ein Duett mit einem Instrument von beweglicher Intonation, wie die Violine, spielt;

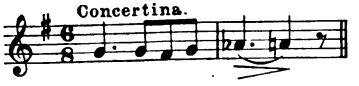
denn es liegt ja in der Musikpflege, in dem Musiksinn und schließlich im Ohr aller Völker, die moderne Musik treiben, begründet, daß die sogenannten Leittöne mehr oder weniger von der höhern Tonika, die kleinen Septimen oder Nonen aber von dem tiefern Ton, in den sie sich auflösen, angezogen werden, und daß daher der Leitton etwas höher, die kleinen Septimen und Nonen aber etwas tiefer werden können, als sie es auf der temperierten Tonleiter sind.



Das zu tiefe Gis der Konzertina könnte also nicht mit dem zu hohen Gis der Violine, das zu hohe As des einen nicht mit dem zu tiefen As des andern übereinstimmen, da jeder der Ausführenden diametral verschiedenen Gesetzen, nämlich dem der mathematischen Schwingungsberechnung und dem musikalischen Gesetz*) gehorcht, wenn der Violinist nicht der Notwendigkeit, den Einklang herzustellen, folgt und derart spielt, daß er sich dem Ton des Instruments mit fester Intonation nähert, in Wirklichkeit also falsch spielt. In kleinerm Maßstabe tun das die Violinisten, ohne das Ohr zu verletzen und unbewußt, wenn sie mit dem Klavier und den andern temperierten Instrumenten spielen. Das seltsame Verfahren, welches das System der englischen Konzertina mit dem musikalischen System der aufstrebenden Leittöne und hinabstrebenden Septimen versöhnen könnte, würde aber darin bestehen, daß man das Gegenteil von der Ansicht der Akustiker über die enharmonischen Töne wählte und das As anstatt des Gis benutzte und umgekehrt. Der Violinist würde dann diese Stelle



und sich doch beinahe im Einklang mit der musikalisch spielen Konzertina befinden, die dieselbe Stelle in der folgenden ungereimten Weise ausführte:



Der alte Anspruch der Akustiker, mit aller Macht die Ergebnisse ihrer Berechnungen in die Kunstpflege einzuführen, die vor allem auf

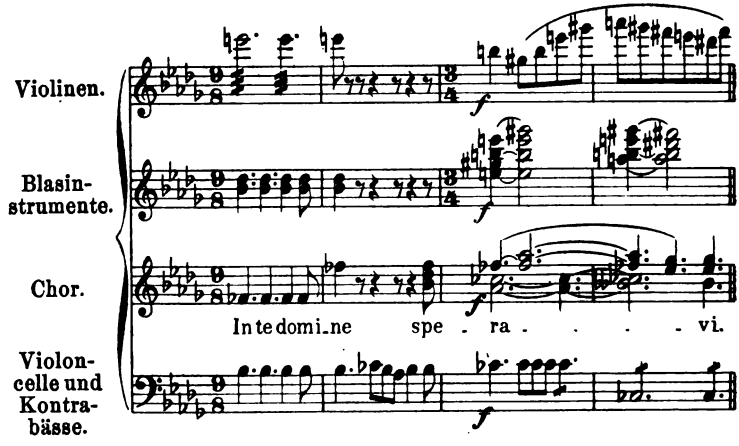
*) resp. dem Gesetz der musikalischen Temperatur

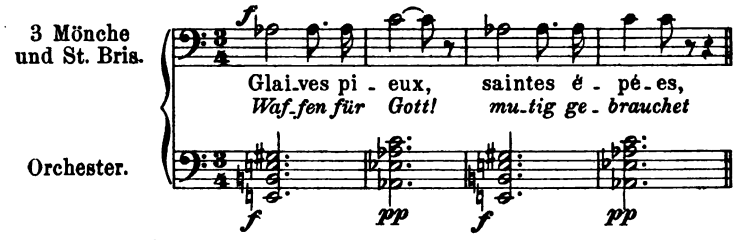
dem Studium der Eindrücke basiert, welche die Töne auf das menschliche Ohr machen, ist heutzutage nicht mehr haltbar.

Soviel ist wahr, daß die Musik ihn energisch zurückweist und auch nur existieren kann, wenn sie ihn zurückweist.

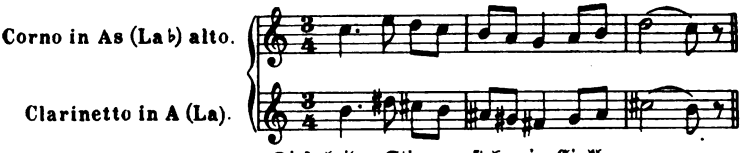
Auch soviel ist wahr, daß die entgegengesetzten Modifikationen des Intervalls zwischen zwei Tönen, die sich anziehen, in der musikalischen Praxis sehr feine Nuancen sind, welche die Virtuosen und Sänger mit großer Vorsicht anwenden, die Ausführenden im Orchester im allgemeinen vermeiden und und die Komponisten in Voraussicht ihrer Verwendung auf ganz besondere Art behandeln sollten.

Soviel ist endlich wahr, daß die weitaus überwiegende Mehrzahl der Musiker sich ihrer in den harmonischen Ensembles instinktiv enthält. Daraus folgt, daß die angeblich unvereinbaren Töne der Akustiker sich in der musikalischen Praxis vollkommen vereinigen lassen, und daß die von der Wissenschaft für falsch erklärten Schwingungsverhältnisse vom Ohr als rein angenommen werden, von dem Ohr, das weder auf unmerkliche Differenzen noch auf die Vernunftgründe der Mathematiker irgend welche Rücksicht nimmt. Es gibt fast keine moderne Partitur, in welcher nicht der Komponist, ob nun zur Erleichterung der Ausführung oder aus irgend einem andern Grund und oft sogar ohne Grund, harmonische oder melodische Stellen geschrieben hätte, die zugleich für einen Teil des Orchesters oder des Chors in der Kreuztonart und für den andern in der Btonart stehen.



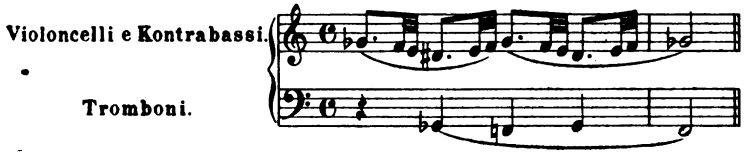


oder melodiſch:



Dieſe beiden Stimmen ſtehen im Einklang.

oder in zwei anſcheinend verſchiedenen Tonarten, wo nur zwei Töne in enharmoniſchem Verhältnis ſtehen, wie in folgender Stelle aus Webers „Freiſchütz“:*)



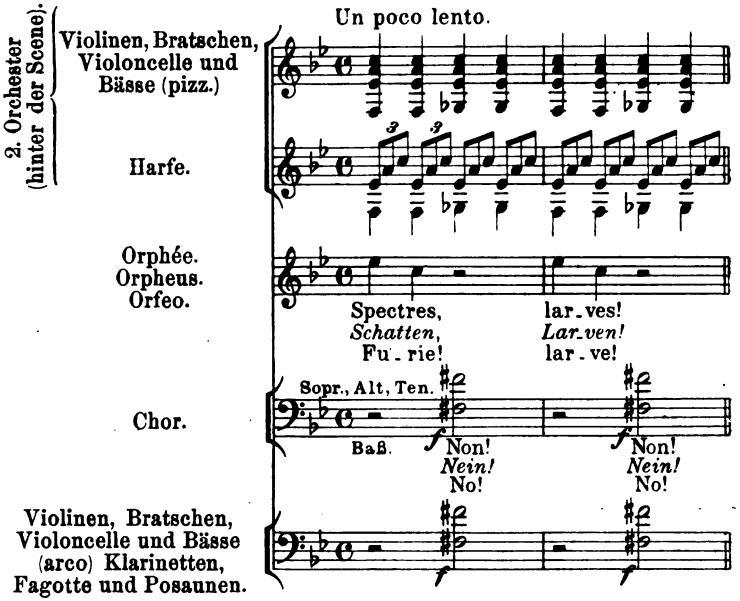
Hier ſpielen die Violoncelle ſcheinbar in g moll, die Poſaunen ſcheinbar in b moll. Wenn in dieſem Beiſpiel die Violoncelle und Kontrabäſſe ihr Fis zu hoch und die Poſaunen ihr Ges zu tief nähmen, ſo würde man zweifellos eine Diſſonanz zu hören bekommen; in einer guten Aufführung darf das aber nicht vorkommen, und dann ſtimmen dieſe beiden Töne trotz der entgegengeſetzten Neigung zuſammen.

In allen ähnlichen Fällen wird das Orcheſter zu einem großen Inſtrument mit temperierter Stimmung. Das wird es auch in einer Menge von andern Fällen, und zwar ohne daß die Muſiker, aus denen ſich das Orcheſter zuſammenſetzt, es merken.

Im berühmten Dämonenchor ſeines Orpheus hat Gluck in einer unbeſtimmten Tonart ein enharmoniſches Verhältnis zwiſchen zwei Stimmen hergeſtellt. Ich ſpreche von der Stelle, über die

*) Siehe Partitur, Edition Peters, Seite 134.

J. J. Rousseau und andere auf Grund der vermeintlichen Differenz zwischen Ges und Fis soviel Unsinn geschrieben haben.

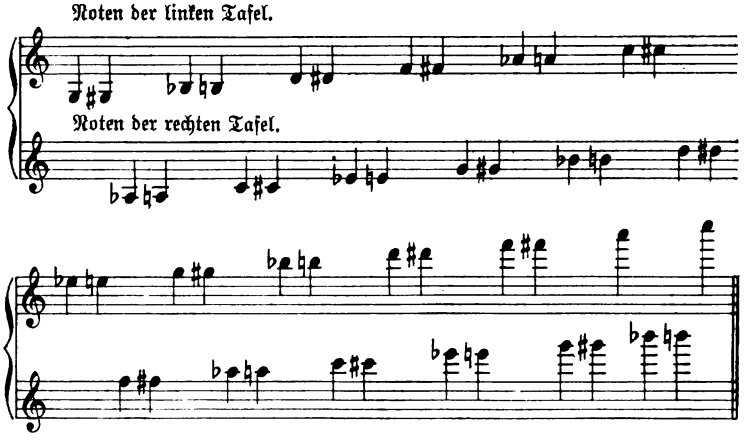


Wenn es wahr wäre, daß die Aufführung hier eine Differenz zwischen dem Fis des Chores und dem Ges der Orchesterbässe (Pizzikato) merken ließe, so würde diese Differenz — ich wiederhole es — nur eine unerträgliche, unmusikalische Dissonanz zur Folge haben; das Ohr würde sich einfach dagegen auflehnen. Aber weit entfernt davon, wird der Hörer tief bewegt durch ein sehr musikalisches Gefühl furchtbarer Größe. Er weiß in Wahrheit nicht, welche Tonart er hört, ob b moll oder g moll; er weiß es nicht, und es liegt ihm auch wenig daran; sein Ohr aber wird durch diese Zusammenstellung der verschiedenen Instrumental- und Vokalstimmen durchaus nicht verletzt. Das Fis des Chors und des zweiten Orchesters macht die bekannte wunderbare Wirkung durch die überraschende Art seiner Einführung und den wilden Klang, den ihm das Schwanken der Tonart gibt, nicht aber durch seine angeblich ungeheuerliche Dissonanz mit dem Ges. Es gehört übrigens eine

kindliche Ignoranz in den Klangphänomenen dazu, um nicht zu erkennen, daß dieſe Diſſonanz keinesfalls die Urſache jener Wirkung ſein kann, da ja das Ges, welches einige Bäſſe pizzikato und piano ſpielen, durch den plötzlichen Einſatz von fünfzig oder ſechzig Männerſtimmen im Uniſono und durch das Fortiſſimo (col arco) der ganzen übrigen Streichermaſſe notwendigerweiſe gedeckt oder beſſer geſagt erdrückt wird.

Dieſe ungereimten Urteile, dieſe Abſchweifungen der Literaten, dieſe abſurden Schlüſſe der Gelehrten, welche, die einen wie andern, von der Manie beſeſſen ſind, über eine ihnen fremde Kunſt zu reden und zu ſchreiben, haben nur das Reſultat, daß die Muſiker darüber lachen. Das iſt aber bedauerlich, denn der Gelehrſamkeit, der Beredſamkeit und dem Genie ſollte immer die ihnen ſchuldige Bewunderung und Hochachtung gewahrt bleiben.

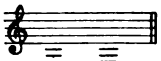
Nach dieſer langen Abſchweifung kehre ich zur engliſchen Konzertina zurück. Sie hat folgende barbariſche Tonleiter:



Die Konzertina wird entgegen der Anordnung des vorigen Beiſpiels auf einem Syſtem und im G-Schlüſſel geſchrieben. Der Triller iſt auf allen Stufen der Tonleiter ausführbar, ſchwieriger jedoch an ihrem untern Ende. Der Doppeltriller (in Terzen) iſt leicht.

Man kann auf dieſem Inſtrument diatoniſche, chromatiſche oder arpeggierte Stellen mit ziemlich großer Geſchwindigkeit ausführen.

Es ist möglich, der Hauptstimme, wenn auch nicht mehrere komplizierte andere Stimmen, wie auf dem Pianoforte und der Orgel, so doch wenigstens eine zweite Stimme, die mit der Melodie so ziemlich parallel läuft, und Akkorde zu vier, sechs und noch mehr Tönen hinzuzufügen.

Die in England ebenfalls sehr verbreitete deutsche Konzertina wird nicht nach dem System der vorigen konstruiert. Ihre Tonleiter reicht noch weiter in die Tiefe (bis zum C und B)  und enthält keine enharmonischen Intervalle, sie ist folglich nach dem Gesetz der temperierten Stimmung gebaut. Der Umfang der Konzertinas wechselt mit der Anzahl der Klappen, Knöpfe oder Tasten, die man ihnen gibt, und diese Anzahl verändert sich nach dem Belieben der Instrumentenbauer. Übrigens hat das Instrument das mit der Gitarre gemeinsam, daß der Komponist, um es vorteilhaft verwerten zu können, seinen Mechanismus beherrschen und es selbst mehr oder weniger gut spielen muß.

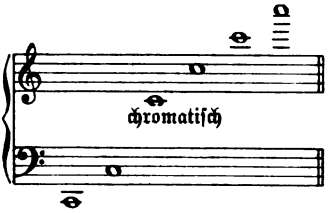
Die Melodiumorgel*) von Alexandre.

Sie ist ein Tasteninstrument wie die Pfeifenorgel. Ihr Klang wird wie bei der Konzertina durch das Vibrieren kleiner Metallzungen erzeugt, über welche ein Luftstrom streicht. Diesen Luftstrom liefert ein Blasebalg, den der Ausführende mit den Füßen in Tätigkeit setzt; und je nach der Art, wie die Füße auf dieses Blasewerk einwirken, und nach den Bedingungen, unter denen man es aufstellen kann, erlangen die Töne eine größere oder geringere Stärke.

Die Melodiumorgel besitzt also das Crescendo und Decrescendo; sie ist expressiv. Daher heißt ein besonderer Mechanismus,

*) Heute Harmonium genannt.

den sie besitzt, auch Expressivregister. Der Fingersatz ist derselbe wie auf der Orgel. Man schreibt für sie auf zwei, ja sogar auf drei Systemen wie für die Orgel. Ihr Umfang umfaßt folgende fünf Oktaven:



Auf diesen Umfang sind die Melodiums mit mehr als einer Stimme jedoch nicht beschränkt. Die Zahl der Stimmen ist sehr verschieden.

Das einfachste Melodium, das mit nur einer Stimme, dessen Umfang wir soeben angegeben haben, besitzt zwei verschiedene Klangfarben, die Klangfarbe des Englischhorns für die linke Hälfte der Klaviatur und die der Flöte für die rechte Hälfte. Die andern können je nach Belieben des Erbauers mittels verschiedener Kombinationen die Fagott-, Trompeten-, Flöten-, Klarinetten-, Querpfeifen- oder Oboe-Stimmen haben, so genannt wegen ihrer Klangähnlichkeit mit den betreffenden Instrumenten, und ferner das Grand jeu (volles Werk), das Forte und die Expression. Diese Stimmen geben dem Melodium einen Umfang von sieben Oktaven, obwohl seine Klaviatur deren nur fünf hat.

Der Spieler kann vermittels eines Mechanismus über sie verfügen, der, ähnlich wie auf der Orgel, zu beiden Seiten des Instrumentenkastens angebracht ist, und den man in Bewegung setzt, indem man mit der einen oder andern Hand einen Holzschaft zu sich heranzieht. Einige andere Stimmen erhält man durch einen ähnlichen, aber unter dem Kasten angebrachten Mechanismus, den der Spieler durch den Druck seiner Kniee von links nach rechts und von rechts nach links bewegt. Diese Mechanismen bilden die sogenannten Register.

Das Melodium besitzt nicht die Nebenstimmen (gemischten Stimmen) der Orgel, deren Wirkung bei vielen Leuten traditionelle Bewunderung hervorruft, die aber in Wirklichkeit dazu neigen, ein gräßliches Durcheinander zu machen; es hat nur einfache und doppelte Oktavenstimmen, vermittels derer jede Taste zusammen mit ihrem Ton die Oktave und Doppeloktave dieses Tons oder die

Doppeloktave ohne die einfache oder sogar die obere und untere Oktave dieses Tons zugleich angibt.

Viele unwissende Ausführende und Freunde des Lärms machen einen kläglichen Gebrauch von diesen Oktavenstimmen. Das hat wieder eine Barberei zur Folge, die zwar nicht so arg ist, wie die der Nebenstimmen der Orgel, die bei jedem Ton gleichzeitig zwei andere Töne des vollkommenen Durakkordes, nämlich die große Terz und die Quinte, angeben, die aber doch tatsächlich eine Barbarei ist, da sie, ganz abgesehen von dem durch sie verursachten dicken harmonischen Farbenauftrag, durch die gewaltsame Umkehrung der Akkorde notwendigerweise die schrecklichste Unordnung in der Harmonie anrichtet; denn die Nonen werden nun zu Sekunden und Septimen, die Sekunden zu Septimen und Nonen, die Quinten zu Quarten, die Quarten zu Quinten usw., so daß man, um bei solchen Stimmen in richtigen musikalischen Verhältnissen zu bleiben, sie nur bei Tonstücken benutzen sollte, die im doppelten Kontrapunkt in der Oktave geschrieben sind, was man aber nicht tut.

Die Einführung dieser Ungeheuerlichkeiten in die Orgel, die uns der Schlendrian erhalten und überliefert hat und die hoffentlich nach und nach verschwinden werden, ist zweifellos der Unwissenheit des Mittelalters zuzuschreiben, das in betreff der harmonischen Gesetze im Finstern tappte.*)

Die Töne des Melodiums sprechen wie die der Pfeifenorgel etwas langsam an und eignen sich daher für den gebundenen Stil, der für die Kirchenmusik und für sanfte, zarte und getragene Melodien sehr passend ist, mehr als für jeden andern.

Wenn man Tonstücke von hüpfendem Gang, von heftigem oder ungestümen Charakter auf dem Melodium ausführen hört, so ist das meiner Meinung nach immer ein Zeichen für den schlechten Geschmack des Ausführenden oder für die Ignoranz des Komponisten oder für die Ignoranz und den schlechten Geschmack beider.

---

*) Siehe den Text Seite 133 und 134 und die Berlioz' Ansicht berichtigende Fußnote Seite 134.

Den Tönen des Melodiums einen träumerisch religiösen Charakter zu geben und sie für alle Biegungen der menschlichen Stimme und des größten Teils der Instrumente empfänglich zu machen, das ist das Ziel, welches sich Alexandre gestellt und das er auch erreicht hat.

Das Melodium ist zugleich ein Instrument für die Kirche, für das Theater, für den Salon und für den Konzertsal. Es nimmt wenig Platz ein und ist tragbar, kann also dem Komponisten und dem Musikfreund Dienste von unbestreitbarem Nutzen leisten. Wieviel Provinztheater Frankreichs, ja selbst Deutschlands, die keine Orgeln besitzen, befanden sich in Verlegenheit, seit Meyerbeer, Halevy und Verdi in ihren dramatischen Werken die Orgel verwendeten. Zu wieviel Verstümmlungen und mehr oder weniger ungeschickten Arrangements der Partituren hat dieses Fehlen der Orgeln nicht Veranlassung gegeben! Heutzutage sind die Direktoren dieser Theater nicht mehr zu entschuldigen, wenn sie derartige Missetaten dulden, da sie ja für eine sehr mäßige Summe mangels einer Pfeifenorgel eine Melodium-Orgel haben können, die sie fast ganz ersetzt.

Ebenso steht es mit den kleinen Kirchen, in welchen bis jetzt noch nicht vernünftig musiziert werden konnte. Ein Melodium, gespielt von einem verständigen Musiker, kann und muß die harmonische Kultur einführen und das groteske Heulen verdrängen, das sich hier noch in den Gottesdienst mischt.

Klaviere und Melodiums mit weiterklingendem Ton.*)

(Von Alexandre.)

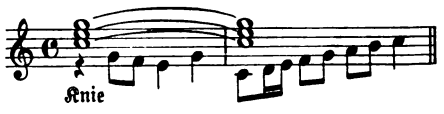
Das Weiterklingen des Tons ist die wichtigste Erfindung, die neuerdings in den Bau der Tasteninstrumente eingeführt worden ist. Die jetzt erfolgte Anwendung dieser Erfindung auf die Klaviere und Melodiumorgeln macht es den Ausführenden möglich, durch eine einfache Bewegung mit dem Knie einen Ton, einen Akkord oder eine Arpeggie im ganzen Bereich der Klaviatur unbegrenzt lange auszuhalten, nachdem die Hände schon die Tasten

*) Siehe die Anmerkung über die Steinway-Flügel, Seite 84.

verlassen haben. Und während dieses Aushaltens einer mehr oder weniger großen Anzahl von Tönen kann der Ausführende seine Hände frei gebrauchen und nicht nur andere Töne, die dem ausgehaltenen Akkord nicht angehören, sondern auch diejenigen, die gerade ausgehalten werden, anschlagen und erklingen lassen. Man begreift, welche Menge von verschiedenen, reizvollen Kombinationen diese Erfindung auf der Melodiumorgel und dem Klavier hervorrufen kann. Es sind geradezu Wirkungen orchestraler Natur, wie sie die Streicher erzielen, wenn sie vier oder fünf verschiedene Stimmen während einer gehaltenen Bläserharmonie (Flöten, Oboen und Klarinetten) spielen, oder noch besser, wie sie sich aus einem mehrstimmigen Stück ergeben, das die Bläser während einer gehaltenen Harmonie der geteilten Violinen spielen oder wenn Harmonie und Melodie sich über oder unter einem Orgelpunkt bewegen.

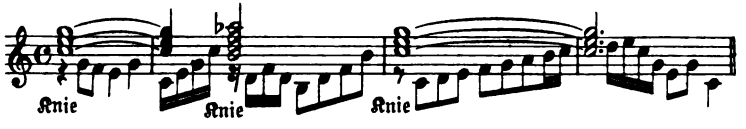
Noch sei bemerkt, daß dies Aushalten des Tons auf dem Melodium in verschiedenen Stärkegraden stattfinden kann, je nachdem man das auf ihm angebrachte Forteregister öffnet oder schließt.

Zwei Kniehölzer sind derart unter der Klaviatur angebracht, daß der Ausführende sie mit den Knieen durch einen leichten Druck mühelos in Bewegung setzen kann. Das eine, rechts, bewirkt das Aushalten der Töne auf der rechten Hälfte der Klaviatur, das andere bewirkt dasselbe auf der linken Hälfte. Damit der Ton ausgehalten wird, muß man zu gleicher Zeit die Taste anschlagen und das Knieholz anstoßen, so:

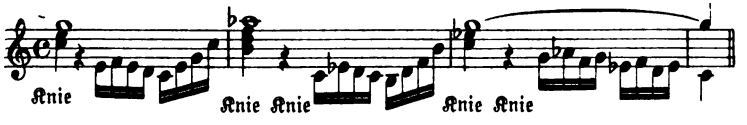


will man den gehaltenen Ton abbrechen, so bewirkt das sofort ein zweiter Druck mit dem Knie. So:

Wenn aber dieser neue Druck auf das Knieholz die Wirkung der durch den ersten Druck herbeigeführten Verlängerung des Tons aufhebt, so ersetzt er sie auch wieder sofort durch eine neue Wirkung, wenn man zu gleicher Zeit eine oder mehrere neue Tasten anschlägt. So:

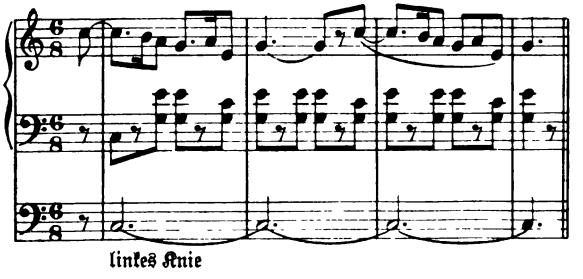


Will man nach einem kurzen Akkord die Verlängerung eines einzigen Tons von diesem Akkord bewirken, so muß man den Kniedruck erst ausführen, nachdem man die Tasten der nicht zu verlängernden Töne verlassen hat, und während der Finger die Taste des zu verlängernden Tons noch niederdrückt; erst danach nimmt man die Hand ganz fort. Eine Reihe von ähnlichen Bewegungen wird man machen, um mit den ausgehaltenen Tönen zu wechseln, und ferner eine Hilfsbewegung, während der Finger die Taste des zu verlängernden Tones noch niederhält, um die Verlängerung der nicht mehr gewünschten Akkordtöne aufzuheben. So:

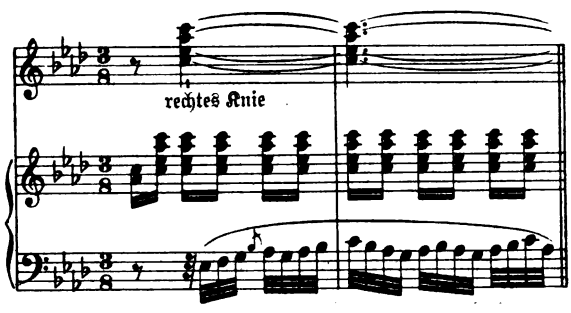


Dies alles ist ohne Unterschied auf das rechte wie auf das linke Knieholz anwendbar, und zwar beim Pianoforte wie beim Melodium.

Schreibt man für das Klavier oder die Melodiumorgel gehaltene verlängerte Töne, so ist man gezwungen, mindestens drei, oft aber auch vier Systeme zu verwenden. Im letzten Fall behält man das obere System den hohen und mittlern und das untere System den tiefen fortschwingenden Tönen vor. Die beiden mittlern Systeme stehen dann den von beiden Händen ausgeführten Stimmen zur Verfügung.



Verlängerung.

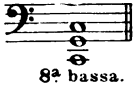


Der Oktobaß*).

Der Pariser Geigenbauer Villaume, dessen ausgezeichnete Violinen so gesucht sind, hat die Familie der Streichinstrumente durch eine schöne und mächtige Individualität bereichert, den Oktobaß.

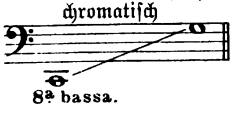
Dieses Instrument ist nicht etwa, wie viele Leute glauben, die tiefere Oktave des Kontrabasses; es ist nur die tiefere Oktave des Violoncell; es steigt also eine Terz tiefer hinab als das E des vierseitigen Kontrabasses:

Es hat nur drei in Quint und Quart gestimmte Saiten.



Da die Finger der linken Hand des Spielers weder lang noch kräftig genug sind, um die Saiten gehörig zu handhaben (denn der Oktobaß hat eine kolossale Mensur), so hat Villaume ein System beweglicher Tasten ersonnen, welche die Saiten kräftig auf die am Griffbrett angebrachten Sättel niederdrücken und so Töne und Halbtöne hervorbringen. Diese Tasten werden durch Hebel in Bewegung gesetzt, welche die linke Hand ergreift und hinter dem Hals des Instrumentes von oben nach unten zieht, sowie durch sieben andere Pedaltasten, die der Spieler mit einem Fuße tritt.

Natürlich kann der Oktobaß keine raschen Tonfolgen ausführen und muß eine besondere, in vielen Beziehungen vom Kontrabaß abweichende Stimme erhalten. Sein Umfang beträgt nur eine Oktave und eine Quinte:



Dieses Instrument be-

*) Siehe die Anmerkung über die neuen Kontrabässe mit dem tiefen C, Seite 54 und 55.

sitzt merkwürdig mächtige und schöne Töne, die voll und stark sind, ohne rauh zu sein. Es müßte in einem großen Orchester wunderbar wirken, und alle Musikfestorchester, in denen die Anzahl der Instrumentalisten 150 übersteigt, sollten mindestens drei Exemplare seiner Gattung besitzen.

Wir wollen uns hier nicht in eine Polemik mit denen einlassen, welche die neuen Erfindungen der Instrumentenmacher als verhängnisvoll für die Musik ausgeben. Diese Erfindungen üben in ihrem Bereich denselben Einfluß aus wie alle andern Errungenschaften der Kultur; der Mißbrauch, den man mit ihnen treiben kann und sogar unbestreitbar mit ihnen treibt, beweist nichts gegen ihren Wert.

Das Orchester.

Das Orchester kann als ein großes Instrument angesehen werden, das fähig ist, auf einmal oder hintereinander eine Menge von Tönen verschiedener Natur hören zu lassen, deren Kraft mäßig oder kolossal ist, je nachdem es die Gesamtheit oder nur einen Teil der Ausführungsmittel vereinigt, über welche die moderne Musik verfügt, und je nachdem diese Mittel gut oder schlecht gewählt und in akustischer Beziehung mehr oder weniger günstig aufgestellt sind.

Die Ausführenden aller Art, aus deren Vereinigung das Orchester besteht, scheinen alsdann die Saiten, die Schallrohre, die Wandungen, die hölzernen oder metallenen Resonanzböden zu sein, — Maschinen, die zu Vernunftwesen geworden sind, aber der Wirksamkeit einer gewaltigen Klaviatur gehorchen, die vom Orchesterdirigenten unter Leitung des Komponisten gespielt wird.

Ich habe, glaube ich, schon gesagt, daß ich es für unmöglich halte, anzugeben, wie man schöne Orchesterwirkungen erfinden kann, und daß diese Fähigkeit, wenn sie sich auch zweifellos durch Übung und methodische Beobachtung entwickeln läßt, doch, wie das Melodische des Ausdrucks und selbst das harmonische Talent, zu den kostbaren Gaben gehört, welche der Tondichter, diese Mischung von Kunstverstand und Inspiration, von der Natur empfangen haben muß.

Gewiß aber kann man leicht und in fast exakter Methode die Kunst lehren, wie ein Orchester zusammenzustellen ist, das

Kompositionen jeder Form und jeder Ausdehnung getreu wiederzugeben vermag.

Man muß dabei zwischen Theater- und Konzertorchestern unterscheiden. Jene stehen von gewissen Gesichtspunkten aus im allgemeinen tiefer als diese.

Der Platz, welchen die Musiker einnehmen, ihre Aufstellung auf einer horizontalen oder geneigten Fläche, ob in einem von drei Seiten geschlossenen Raum oder in der Mitte eines Saales selbst, ob dieser mit Reflektoren aus hartem Material versehen ist, das sich zum Zurückwerfen des Schalles eignet, oder aus weichem Material, das ihn auffaugt und die Schwingungen bricht, und ob die Reflektoren mehr oder weniger in der Nähe der Ausführenden stehen, das alles ist von großer Wichtigkeit. Die Reflektoren sind unerläßlich; man findet sie in jedem geschlossenen Raum anders aufgestellt. Je näher sie dem Ausgangspunkt der Töne sind, desto mächtiger ist ihre Wirksamkeit.

Eine Musik im Freien gibt es daher nicht. Das ungeheuerste Orchester wird, inmitten eines großen, von allen Seiten offenen Gartens, wie dem der Tuilerien, aufgestellt, ohne jede Wirkung bleiben. Selbst der Schallreflex der Palastmauern, wollte man es an diese lehnen, wäre unzureichend, da der Ton sich sofort nach allen andern Seiten hin verlieren würde. Ein Orchester von tausend Blasinstrumenten und ein Chor von zweitausend Singstimmen hätte, in einer Ebene aufgestellt, nicht den zwanzigsten Teil der musikalischen Wirkung eines im Saale des Konservatoriums gut plazierten gewöhnlichen Orchesters von achtzig Musikern und eines Chors von hundert Singstimmen. Der glänzende Effekt, den die Militärmusiken in manchen Straßen großer Städte erzielen, bekräftigt diese Behauptung noch, obwohl er ihr scheinbar widerspricht. Die Musik ist dann nicht im Freien, sondern die Mauern der hohen Häuser, welche die Straßen rechts und links begrenzen, die Baumalleen, die Vorderseiten der großen Paläste und der in der Nähe gelegenen Denkmäler dienen als Reflektoren; der Ton prallt zurück und kreist rege durch den ihm zwischen den Reflektoren angewiesenen Raum, ehe er durch die offen gelassenen Punkte entweicht. Sowie aber das Militärmusikkorps,

unter fortgesetztem Spiel weitermarschierend, aus den so widerhallenden großen Straßen auf eine Ebene ohne Bäume und Häuser hinaustritt, so verlieren sich die Töne sofort nach allen Richtungen, das Orchester verschwindet, und es gibt keine Musik mehr.

Die beste Art, die Ausführenden in einem Saale aufzustellen, dessen Dimensionen ihrer Anzahl entsprechen, besteht darin, daß man sie reihenweise auf übereinanderliegenden Stufen unterbringt, und zwar so, daß jede Reihe dem Hörer ihre Töne ohne dazwischentretende Hindernisse vermitteln kann.

Jedes gut geordnete Konzertorchester muß in dieser Weise staffelförmig aufgestellt werden. Wird es auf einer Bühne aufgestellt, so muß die Szene im Hintergrund sowie rechts, links und oben durch Holzwände vollkommen abgeschlossen sein.

Ist es dagegen in einem besondern Saal oder in einer Kirche, und zwar an dem einen Ende dieser Räume, aufgestellt, und wirft, wie es in solchen Fällen oft geschieht, die massig gebaute Rückwand den Ton der ihr nahen Instrumente allzu stark und hart zurück, so läßt sich die Kraft des Reflektors und folglich auch der Widerhall leicht vermindern, wenn man eine gewisse Anzahl von Vorhängen aufspannt oder an dieser Stelle Gegenstände anhäuft, die geeignet sind, die Schallwellen in ihrer Bewegung zu brechen.

Die Bauart unserer Schauspielhäuser und die Erfordernisse der dramatischen Darstellung machen diese amphitheatralische Aufstellung für die Opernorchester unmöglich. Die Instrumentalisten sind hier im Gegenteil auf den tiefsten Mittelpunkt des Saales, vor die Rampe und zwar auf eine ebene Fläche, verwiesen und daher der meisten von den Vorteilen beraubt, welche die angegebene Konzertorchesteraufstellung bietet. Wieviele Effekte gehen so in den Opernorchestern auch bei vorzüglichster Aufführung verloren, wieviele köstliche Nuancen bleiben ungehört! Der Unterschied ist so groß, daß die Komponisten notgedrungen auf ihn Rücksicht nehmen müßten und ihre dramatischen Partituren durchaus nicht in derselben Weise instrumentieren sollten wie die zur Aufführung in Konzertsaal und Kirche bestimmten Symphonien, Messen oder Oratorien.*)

*) Im Bayreuther Festspielhause und im Münchener Prinzregententheater ist die amphitheatralische Aufstellung des Orchesters zu ihrem Rechte ge-

In den Opernorchestern bestand früher stets ein richtiges Verhältnis zwischen den Streichern und der Masse der andern Instrumente. Seit mehreren Jahren ist das nicht mehr der Fall. Ein Orchester für die komische Oper, das nur zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Fagotte, selten zwei Trompeten und fast niemals Pauken enthielt, war dann mit neun ersten und acht zweiten Violinen, sechs Bratschen, sieben Violoncellen und sechs Kontrabässen genügend besetzt; wenn aber heutzutage vier Hörner, drei Posaunen, zwei Trompeten, große Trommel und Pauken Verwendung finden, ohne daß die Zahl der Saiteninstrumente erhöht wird, so ist das Gleichgewicht gestört, die Violinen sind kaum zu hören, und das Ensemble klingt scheußlich. Das Orchester der Großen Oper, wo man außer den schon angegebenen Blasinstrumenten zwei Kornetts und eine Ophikleide, ferner die Schlaginstrumente und manchmal sechs oder acht Harfen hört, hat ebenfalls nicht genug an zwölf ersten und elf zweiten Violinen, acht Bratschen, zehn Violoncellen und acht Kontrabässen; es brauchte wenigstens fünfzehn erste Violinen, vierzehn zweite, zehn Bratschen und zwölf Violoncelle; doch täte man dann in Stücken, deren Begleitung sehr zart sein soll, gut, nicht alle diese Instrumente zu verwenden.

Die Verhältnisse des Orchesters der komischen Oper wären für ein Konzertorchester zur Aufführung Haydnscher und Mozartscher Symphonien ausreichend. Eine größere Zahl von Saiteninstrumenten würde sogar in manchen Fällen für die zarten Klangwirkungen zu stark sein, welche diese beiden Meister gewöhnlich den Flöten, Oboen und Fagotten anvertraut haben. *)

---

kommen. Trotzdem darf Berlioz' Mahnung, den Unterschied zwischen dem Theater- und dem symphonischen Orchester zu bedenken, schon deshalb nicht ungehört bleiben, weil es sich im Theater, bei aller polyphonen Ausarbeitung des orchestralen Teiles, doch hauptsächlich darum handelt, den Sänger zu begleiten, und weil die schönste und wirkungsvollste Instrumentation unkünstlerisch ist, sobald sie nicht im richtigen Verhältnis zu den Stimmen auf der Bühne steht, die im musikalischen Drama ein für allemal die Hauptsache sind und bleiben, trotz aller Versündigungen, die heutzutage in dieser Beziehung begangen werden.

*) Diese Angabe ist nur für kleine Säle richtig, die nicht mehr wie 500, höchstens 600 Personen fassen. In unsern neuen großen Konzerträumen wären acht erste Violinen auch für Mozart und Haydn viel zu wenig. Im kleinen

Die Beethovenschen Symphonien, die Weberschen Ouvertüren und moderne Kompositionen großen und pathetischen Stils erfordern dagegen durchaus die Masse von Violinen, Bratschen und Bässen, die ich soeben für die Große Oper angegeben habe.

Das schönste Konzertorchester aber, und zwar für einen Saal, der nicht größer als der des Konservatoriums zu sein brauchte, das vollständigste, das an Nuancen und mannigfachen Klangfarben reichste, das majestätischte, stärkste und zugleich markigste, ließe sich aus folgenden Kräften bilden:

21 erste Violinen;
20 zweite Violinen;
18 Bratschen;
8 erste Violoncelle;
7 zweite Violoncelle;
10 Kontrabässe;
4 Harfen;
2 kleine Flöten;
2 große Flöten;
2 Oboen;
1 Englischhorn;
2 Klarinetten;
1 Bassetthorn oder 1 Baßklarinette,
4 Fagotte;
4 Ventilhörner;
2 Ventiltrompeten;
2 Kornetts
3 Posaunen { 1 Alt- / 2 Tenor- } oder 3 Tenorposaunen;
1 Baßposaune;
1 Ophikleide in B (oder 1 Baßtuba);
2 Paar Pauken und 4 Paukenschläger;
1 große Trommel;
1 Paar Becken.

Residenztheater in München konnte man es allerdings wagen, Mozarts Opern mit sechs ersten Violinen zu spielen; in einem großen Opernhause wäre dies unmöglich.

Sollte ein Werk mit Chören aufgeführt werden, so brauchte man zu einem solchen Orchester:

40 Soprane (erste und zweite);
40 Tenöre (erste und zweite);
40 Bässe (erste und zweite).

Verdoppelte oder verdreifachte man diese Masse von Ausführenden in demselben Verhältnis und derselben Reihenfolge, so würde man zweifellos ein prachtvolles Musikfestorchester erhalten. Aber es ist ein Irrtum, zu glauben, daß alle Orchester nach diesem System zusammengestellt werden müßten, das auf der Vorherrschaft der Saiteninstrumente basiert; sehr schöne Resultate kann man auch mit dem entgegengesetzten System erzielen. Die Saiteninstrumente dienen dann, zu schwach, um über die Klarinetten- und Blechbläsermassen zu dominieren, den schmetternden Tönen des Blasorchesters als harmonisches Bindeglied, indem sie bald deren lauten Schall mildern, bald mittels des Tremolo, welches selbst die Trommelwirbel mit Harmonie durchdringt, die Bewegung anfeuern.

Der gesunde Menschenverstand sagt dem Komponisten, daß er, falls er nicht etwa gezwungen ist, diese oder jene Orchesterform zu benutzen, die Masse seiner Ausführenden nach dem Stil und Charakter des Werkes, an dem er arbeitet, und nach der Art der hauptsächlichsten Wirkungen, zu denen sein Stoff hindrängt, zusammenstellen muß. So habe ich in meinem Requiem, um die großartigen Bilder des Totengedichts musikalisch wiederzugeben, vier kleine Blechbläserorchester (Trompeten, Posaunen, Kornetts und Ophikleiden) verwendet, die in Zwischenräumen voneinander an den vier Ecken des Hauptorchesters aufgestellt sind. Dieses wieder besteht aus einer imposanten Streichermasse, aus allen Blasinstrumenten in doppelter und dreifacher Zahl und aus zehn Paukern, die auf acht Paar Pauken verschiedener Stimmung spielen. Es ist wohl sicher, daß die besondern Klangwirkungen dieser neuen Orchesterform mit jeder andern absolut nicht zu erzielen wären.

Hier ist der Ort, auf die Wichtigkeit der verschiedenen Ausgangspunkte der Töne hinzuweisen. Gewisse Stimmen in einem Orchester werden vom Komponisten zu Frage und Antwort bestimmt; nun tritt diese Bestimmung nur dann klar und schön hervor, wenn

die Gruppen, zwischen denen der Dialog stattfindet, weit genug voneinander entfernt sind. Der Komponist muß daher in seiner Partitur angeben, welche Aufstellung er für sie als angemessen erachtet.

Die kleinen und großen Trommeln, Becken und Pauken z. B. können, wenn sie, wie gewöhnlich, bloß dazu gebraucht werden, gewisse Rhythmen auf einmal anzugeben, vereinigt bleiben; führen sie aber einen dialogisierenden Rhythmus aus, von dem die großen Trommeln und Becken ein Bruchstück, und die Pauken und kleinen Trommeln das andere schlagen, dann wird die Wirkung zweifellos ungleich besser, interessanter und schöner werden, wenn man die beiden Massen von Schlaginstrumenten an beiden Enden des Orchesters, also in hinlänglich großer Entfernung voneinander, aufstellt. Daraus folgt, daß die beständige Einförmigkeit der Ausführungsmassen für die Schöpfung monumentaler und wahrhaft neuer Werke eines der größten Hindernisse bildet; sie wird den Komponisten noch mehr durch die Gewohnheit, den Schlendrian, die Faulheit und den Mangel an Nachdenken, als durch Gründe der Sparsamkeit aufgezwungen; Gründe, die allerdings leider nur allzu triftig sind, namentlich in Frankreich, wo die Musik so fern ab von der nationalen Kultur liegt, wo die Regierung für das Theater alles tut, aber nichts für die eigentliche Musik, wo die großen Kapitalisten fünfzigtausend Frank und mehr für das Gemälde eines großen Meisters geben, weil es einen Wert repräsentiert, aber nicht fünfzig Frank zahlen würden, um einmal im Jahre eine musikalische Feier zu ermöglichen, die einer Nation wie der unsern würdig und geeignet wäre, die sehr zahlreichen musikalischen Hilfsquellen, die sie tatsächlich besitzt, ohne sie nutzbar machen zu können, ins rechte Licht zu setzen.

Gleichwohl dürfte der Versuch die Neugier reizen, einmal in einer ad hoc geschriebenen Komposition alle in Paris auftreibbaren musikalischen Kräfte gleichzeitig zu verwenden. Falls sie einem Meister in einem weiten, eigens dazu von einem akustisch und musikalisch gebildeten Architekten eingerichteten Raume zur Verfügung ständen, so müßte er, bevor er schriebe, den Plan und die Anordnung dieses ungeheuren Orchesters genau bestimmen und ihn dann beim Schreiben stets vor Augen haben. Man kann sich

denken, daß es bei Verwendung einer so enormen musikalischen Masse von hoher Wichtigkeit sein müßte, die Nähe oder Entfernung der verschiedenen, sie bildenden Gruppen zu berücksichtigen. Dies wäre die unerläßliche Bedingung, um den größtmöglichen Vorteil daraus zu ziehen und die Tragweite der Effekte mit Sicherheit berechnen zu können. Bisher hat man bei Musikfesten nur das gewöhnliche Orchester und die gewöhnlichen Chöre — je nach der mehr oder weniger großen Anzahl der Ausführenden — vervier- oder -fünffacht; hier aber würde es sich um etwas ganz anders handeln, und der Komponist, der die wunderbaren und zahllosen Hilfsquellen eines *solchen* Instruments hervortreten lassen wollte, hätte sicherlich eine neue Aufgabe zu lösen.

Mit dem nötigen Aufwand an Zeit, Mühe und Kosten könnte man ein solches Orchester in Paris auf folgende Art bilden. Die Anordnung der Gruppen bliebe dem Belieben und den Intentionen des Komponisten überlassen; doch müßten die Schlaginstrumente, deren Wirkung auf den Rhythmus unwiderstehlich ist, die aber — weit vom Dirigenten plaziert — stets nachschleppen, auf jeden Fall, wie schon gesagt, ihm nahe genug aufgestellt werden, um augenblicklich und mit größter Genauigkeit auch dem geringsten Wechsel des Tempo und Taktes folgen zu können.

120 Violinen, in zwei, drei oder vier Stimmen geteilt;
40 Bratschen, nötigenfalls in erste und zweite geteilt, von denen mindestens zehn gegebenenfalls die Viole d'amour spielen könnten;
45 Violoncelle, nötigenfalls in erste und zweite geteilt;
18 Kontrabässe zu drei Saiten, in Quinten (G, D, A) gestimmt;
4 Oktobässe;
15 andere Kontrabässe zu vier Saiten, in Quarten (E, A, D, G) gestimmt;
6 große Flöten;
4 Terzflöten (in Es), uneigentlich F-Flöten genannt;
2 kleine Oktavflöten;
2 kleine Flöten in Des, uneigentlich Es-Flöten genannt;
6 Oboen;
6 Englischhörner;

6 Saxophone;
4 Quintfagotte;
12 Fagotte;
4 kleine Klarinetten (in Es);
8 Klarinetten (in C oder in B oder in A);
3 Baßklarinetten (in B);
16 Hörner (wovon 6 mit Ventilen);
8 Trompeten;
6 Kornetts;
4 Altposaunen;
6 Tenorposaunen;
2 Baßposaunen;
1 Ophikleide in C;
2 Ophikleiden in B;
2 Baßtuben;
30 Harfen;
30 Klaviere;
1 sehr tiefes Orgelpositiv mit mindestens sechzehnfüßiger Stimme;
8 Paar Pauken (10 Paukenschläger);
6 kleine Trommeln;
3 große Trommeln;
4 Paar Becken;
6 Triangel;
6 Glöckcheninstrumente;
12 Paar antike Zimbeln (in verschiedenen Stimmungen);
2 große, sehr tiefe Glocken;
2 Tamtams;
4 Halbmonde;

Zusammen 466 Instrumentalisten;

40 Kindersoprane (erste und zweite);
100 Frauensoprane (erste und zweite),
100 Tenöre (erste und zweite);
120 Bässe (erste und zweite),

Zusammen 360 Choristen.

Wie man sieht, dominieren die Choristen in diesem Ensemble von 826 Ausführenden nicht; auch würde es in Paris viel Mühe kosten, 360 Stimmen von einigem Wert zusammenzubringen, so wenig ist hier bis zur Stunde das Studium des Gesanges verbreitet und vorgeschritten.

Man müßte offenbar jedesmal, wenn die ganze Masse in Tätigkeit gesetzt wird, einen außerordentlich breiten Stil annehmen und die zarten Wirkungen, die leichten und raschen Bewegungen kleinen Orchestern vorbehalten, welche der Komponist inmitten dieser musikalischen Masse leicht bilden und miteinander abwechseln lassen könnte.

Außer den schillernden Farben, die dieser Vielheit verschiedener Klänge in jedem Augenblick entsprühen, könnte man ihr unerhörte harmonische Wirkungen entlocken, nämlich:

durch die Teilung der 120 Violinen in 8 oder 10 Stimmen, in der Höhe von vierzig Bratschen unterstützt; für engelhafte, ätherische Stimmungen, im Pianissimo;

durch die Teilung der Violoncelle und Kontrabässe in der Tiefe in langsamen Bewegungen; für schwermütige religiöse Stimmungen, im Mezzoforte;

durch die Vereinigung der tiefsten Töne der Klarinettenfamilie zu einem kleinen Orchester; für düstere Stimmungen, im Forte und Mezzoforte;

durch die Vereinigung der tiefen Töne der Oboen, Englischhörner und Quintfagotte zu einem kleinen Orchester, kombiniert mit den tiefen Tönen der großen Flöten; für religiöse Trauerstimmungen, im Piano;

durch die Vereinigung der tiefen Töne der Ophikleiden, Baßtuben und Hörner zu einem kleinen Orchester, kombiniert mit den Pedaltönen der Tenorposaunen, den tiefsten Tönen der Baßposaunen und der sechzehnfüßigen offenen Orgelstimme; für tiefernste, religiöse und ruhige Stimmungen, im Piano;

durch die Vereinigung der höchsten Töne der kleinen Klarinetten, Flöten und kleinen Flöten zu einem kleinen Orchester; für gellende Tonfarben, im Forte;

durch die Vereinigung der Hörner, Trompeten, Kornetts, Po-

saunen und Ophikleiden zu einem kleinen Orchester; für pomphafte, glänzende Stimmungen, im Forte;

durch die große orchestrale Vereinigung der dreißig Harfen mit der ganzen Masse der Streichinstrumente im Pizzikato, wodurch eine neue riesige Harfe mit 946 Saiten entstünde; für anmutige, glänzende, wollüstige Stimmungen, in allen Schattierungen;

durch die Vereinigung der dreißig Klaviere mit den sechs Glöckcheninstrumenten, den zwölf Paar antiker Zimbeln, den sechs Triangeln (die wie die Zimbeln von verschiedener Stimmung sein könnten) und den vier Halbmonden zu einem Metall-Schlagorchester; für heitere und glänzende Stimmungen, im Mezzoforte;

durch die Vereinigung der acht Paar Pauken mit den sechs kleinen und den drei großen Trommeln zu einem kleinen, fast ausschließlich rhythmisch wirkenden Schlagorchester; für drohenden Ausdruck, in allen Schattierungen;

durch die Kombination der beiden Tamtams, der beiden Glocken und der drei großen Becken mit gewissen Posaunenakkorden; für traurige, unheilschwangere Stimmungen, im Mezzoforte;

Wer könnte alle die harmonischen Gestaltungen aufzählen, die nun wieder jede dieser verschiedenen Gruppen in der Vereinigung mit andern, ihr sympathischen oder antipathischen Gruppen annehmen würde!

Man könnte bilden:

große Duette zwischen dem Blas- und dem Streichorchester;

zwischen einem dieser beiden Orchester und dem Chor;

zwischen dem Chor und den Harfen und Klavieren allein;

ein großes Trio zwischen dem Chor, im Einklang und in der Oktave, den Blasinstrumenten, im Einklang und in der Oktave, und den Violinen, Bratschen und Violoncellen, ebenfalls im Einklang und in der Oktave;

dasselbe Trio, begleitet von einem rhythmischen Motiv aller Schlaginstrumente, der Kontrabässe, der Harfen und der Pianoforte;

einen einfachen, doppelten oder dreifachen Chor ohne Begleitung;

eine Gesangsmelodie für die vereinigten Violinen, Bratschen und Violoncelle oder für die vereinigten Holzblasinstrumente, mit Begleitung eines Vokalorchesters;

eine Gesangsmelodie für die Soprane oder Tenöre oder Bässe, oder für sämtliche Stimmen, in der Oktave, mit Begleitung eines Instrumentalorchesters;

einen kleinen Chor, dessen Gesang von dem großen Chor und einigen Instrumenten begleitet wird;

ein kleines Orchester, dessen Gesangsvortrag von dem großen Orchester und einigen Singstimmen begleitet wird;

einen großen tiefen, von allen Streicherbässen ausgeführten Gesang, den in der Höhe geteilte Violinen, Harfen und Klaviere begleiten;

einen großen, tiefen, von allen Bläserbässen und der Orgel ausgeführten Gesang, den in der Höhe Flöten, Oboen, Klarinetten und geteilte Violinen begleiten;

usw. usw. . . . .

Über das Probensystem, das man für ein solches Riesenorchester einrichten müßte, kann kein Zweifel obwalten; es ist dasselbe, welches man stets befolgen muß, wenn es sich darum handelt, ein Werk von großen Dimensionen und kompliziertem Aufbau, das in einzelnen Partien oder im ganzen Schwierigkeiten bietet, herauszubringen: es ist dies das System der geteilten Proben. Der Dirigent würde bei dieser analytischen Arbeit folgendermaßen verfahren. (Ich setze voraus, daß er das Werk, welches er aufführen will, von Grund aus und bis in die kleinsten Details kennt.)

Zunächst wird er zwei Unterdirigenten ernennen, welche in den Gesamtproben den Takt angeben und beständig ihre Augen auf ihn gerichtet haben müssen, um den vom Mittelpunkt zu weit entfernten Massen das Tempo mitzuteilen. Dann wird er für jede Vokal- und Instrumentalgruppe einen Korrepetitor wählen.

Zu Anfang wird er diese die Proben selbst halten lassen, um sie genau über die Art und Weise zu unterrichten, wie sie den ihnen übertragenen Teil der Proben leiten sollen.

Der erste wird einzeln für sich die ersten Soprane, dann die zweiten Soprane probieren lassen; darauf beide zusammen.

Der zweite Korrepetitor wird mit den ersten und zweiten Tenören in derselben Weise probieren.

Ebenso wird es der dritte mit den Bässen machen.

Darauf wird man drei Chöre, jeden aus einem Drittel der ganzen Masse bilden. Zum Schluß wird man dann mit dem gesamten Chor probieren.

Zur Begleitung wird man sich in diesen Chorproben entweder einer Orgel oder eines Pianoforte bedienen, dem einige Streichinstrumente, Violinen und Bässe, zur Seite stehen.

Die Unterdirigenten und die Orchesterkorrepetitoren werden jeder für sich nach derselben Methode einstudieren:

1) die ersten und zweiten Violinen getrennt, nachher zusammen;
2) die Bratschen, Violoncelle und Kontrabässe getrennt, nachher zusammen;
3) die ganze Masse der Streichinstrumente;
4) die Harfen allein;
5) die Klaviere allein;
6) die Harfen und Pianoforte zusammen;
7) die Holzblasinstrumente allein;
8) die Blechblasinstrumente allein;
9) alle Blasinstrumente zusammen;
10) die Schlaginstrumente allein, wobei namentlich die Pauker angeleitet werden müssen, ihre Pauken gut zu stimmen;
11) die Schlaginstrumente mit den Blasinstrumenten zusammen;
12) zuletzt die ganze Vokal- und Instrumentalmasse zusammen unter Leitung des Hauptdirigenten.

Dieses Verfahren wird zunächst eine ausgezeichnete Aufführung zur Folge haben, die man durch das alte System, Kollektivproben abzuhalten und jeden Ausführenden höchstens zu vier Proben heranzuziehen, nicht erreichen würde. Man verabsäume dabei nicht, zahlreiche Stimmgabeln im Orchester zu verteilen; das ist das einzige Mittel, die Stimmung einer an Natur und Temperatur so verschiedenen Instrumentenmasse rein zu halten.

Ein allgemeines Vorurteil nennt die großen Orchester *lärmend*. Sind sie jedoch gut zusammengestellt, gut einstudiert und gut geleitet und führen sie echte Musik auf, so müßte man sie *mächtig* nennen.

Und fürwahr, nichts ist dem Sinne nach so verschieden wie diese beiden Ausdrücke. Ein kleines dürftiges Vaudevilleorchester kann lärmend sein, während eine geeignet verwendete große Masse von Musikern außerordentlich zart, und selbst bei leidenschaftlichen Ausbrüchen, die schönsten Klänge hervorbringen kann. Drei schlecht aufgestellte Posaunen können unerträglich lärmend erscheinen, während unmittelbar darauf in demselben Saale zwölf Posaunen durch ihre machtvoll edle Harmonie das Publikum in Erstaunen setzen.

Noch mehr: die Einklänge erhalten nur dadurch wirklichen Wert, daß sie sich über eine gewisse Anzahl hinaus vervielfältigen. So werden vier Geiger ersten Ranges, die zusammen dieselbe Stimme spielen, unangenehm, ja vielleicht sogar abscheulich klingen, während fünfzehn mittelmäßige Geigen ausgezeichnet klingen. Daher machen kleine Orchester, wie verdienstvoll die Ausführenden auch sein mögen, so wenig Wirkung und haben folglich so wenig Wert.

In den tausend, dem eben beschriebenen Riesenorchester zugänglichen Kombinationen aber würde ein Reichtum von Harmonien, eine Mannigfaltigkeit von Klangfarben, eine Folge von Kontrasten walten, der nichts, was bisher in der Kunst geleistet worden ist, an die Seite zu stellen wäre; vor allem eine unberechenbare Gewalt der Melodie, des Ausdrucks und des Rhythmus, eine unvergleichliche durchdringende Kraft, eine wunderbare Empfindungskraft der Schattierungen, im einzelnen wie im ganzen. Seine Ruhe wäre majestätisch wie der schlummernde Ozean; seine Unruhe würde an den Sturm tropischer Zonen, sein Aufschrei an den Ausbruch von Vulkanen erinnern; man würde in ihm die Klagen, das Rauschen und die geheimnißvollen Laute des Urwaldes, den Aufschrei, die Gebete und die Triumph- oder Trauergesänge eines hingebungsvollen, feurigen, leidenschaftlich durchglüten Volkes wiederfinden; sein feierliches Schweigen würde Furcht einflößen, und die trotzigsten Naturen würden beben, hörten sie sein Crescendo emporwachsen, brausend wie ein gewaltiger, erhabener Brand! . . .

Anhang:

Der Dirigent

Zur Theorie seiner Kunst

Aus dem Französischen übersetzt

von

Dr. Walter Niemann

Anhang.

Der Dirigent.

Zur Theorie seiner Kunst.

Die Musik scheint die anspruchsvollste aller Künste zu sein, die schwierigste, was ihre Ausübung betrifft, ja diejenige Kunst, deren Schöpfungen ganz ungemein selten der Öffentlichkeit unter denjenigen Bedingungen vorgeführt werden, die eine Schätzung ihres wahren Wertes, ein klares Erkennen ihrer geistigen Züge sowie ihres innersten Gehalts und Charakters gestatten.

Von allen schaffenden Künstlern ist tatsächlich der Komponist fast der einzige, der von einer ganzen Schar von Leuten, die zwischen ihm und dem Publikum vermitteln, abhängig erscheint; von Vermittlern, die klug oder dumm, freundlich oder feindlich gesinnt, fleißig oder faul sind, von Leuten, die in alle Ewigkeit zum Ruhme seines Werkes ihren Teil beitragen können, es aber auch zu entstellen, zu verzerren, ja vollständig zu zerstören vermögen.

Man hat den Sängern oft vorgeworfen, daß sie die gefährlichsten dieser vermittelnden Faktoren seien, doch mit Unrecht, wie ich glaube. Der furchtbarste Vermittler ist meines Erachtens der Dirigent. Ein schlechter Sänger kann nur seine eigene Partie verderben, ein unfähiger oder böswilliger Dirigent dagegen alles. Glücklich muß sich schließlich der Komponist schätzen, wenn der Dirigent, in dessen Hände er fiel, nicht gleichzeitig unfähig und böswillig ist: denn nichts kann dem verderblichen Einflusse eines solchen Menschen widerstehen. Das vorzüglichste Orchester ist dann wie gelähmt, die hervorragendsten Sänger sind gehemmt

und abgespannt; keine Spur mehr von feuriger und exakter Wiedergabe. Unter einer solchen Leitung werden die feinsten musikalischen Kühnheiten des Komponisten zu Wunderlichkeiten, der Begeisterung wird der Lebensnerv entzogen, die Inspiration stürzt jäh zur Erde nieder, dem Engel werden die Flügel beschnitten, aus dem Genie wird ein Sonderling oder ein Verrückter, die göttliche Statue wird von ihrem Sockel gestürzt und in den Staub gezerrt. Was aber das schlimmste ist, die Öffentlichkeit und die Zuhörer, mögen sie in musikalischer Hinsicht auch noch so hochgebildet sein, sind außerstande, bei der Erstaufführung eines neuen Werkes die Verheerungen, Dummheiten, Fehler und künstlerischen Sünden zu entdecken, die solch ein Dirigent auf dem Gewissen hat.

Bemerkt man auch ganz klar einige Mängel in der Wiedergabe des Werkes, so macht man doch in einem solchen Falle nicht ihn, sondern seine Opfer dafür verantwortlich. Versäumte er den Einsatz des Chors im Finale, ließ er eine Entgleisung zwischen Chor und Orchester oder den beiden voneinander entferntesten Instrumentalgruppen sich ruhig festsetzen, überstürzte er in toller Weise das Tempo oder verschleppte er es ungebührlich, unterbrach er einen Sänger vor dem Schlusse einer Phrase, so heißt's: die Chöre sind abscheulich, das Orchester spielt unsicher, die Violinen zerstören die musikalische Zeichnung, jedermann ließ es an Verve fehlen, der Tenor kam heraus, hatte seine Partie ungenügend einstudiert, die Harmonie ist unklar, der Komponist versteht nichts von der Kunst, die Singstimmen zu begleiten, usw. usw.

Nur bei der Aufführung bereits allgemein bekannter und in der Wiedergabe feststehender Meisterwerke vermag der intelligente Teil des Publikums den wahren Schuldigen zu entdecken und seinen Tadel für jeden abzuwägen, jedoch ist die Zahl solcher Leute noch so gering, daß ihr Urteil nur wenig ins Gewicht fällt. So bleibt denn der schlechte Dirigent in Anwesenheit eines Publikums, das einen tüchtigen Sänger bei einem Gedächtnisfehler unbarmherzig niederzischen würde, bei aller seiner Elendigkeit und Albernheit glorreicher Sieger, seelenruhig trotz seines schlechten Gewissens.

Glücklicherweise spreche ich hier von einer Ausnahme. Die Spezies des fähigen oder unfähigen, aber böswilligen Dirigenten kommt äußerst selten vor.

Der Dirigent, der den besten Willen, aber ungenügendes Können zeigt, ist dagegen ungemein häufig anzutreffen. Ohne von jenen zahllosen mittelmäßigen Taktschlägern zu reden, die ihre Direktionskunst über Künstler ausüben, die ihnen sehr oft überlegen sind, so kann ein Komponist z. B. nun doch nicht einer Verschwörung gegen sein eigenes Werk angeklagt werden; wie manche aber gibt's unter ihnen, die da glauben, sie könnten dirigieren, und doch unfreiwillig ihre schönsten Partituren verpfuschen.

Wie man sich erzählt, verdarb Beethoven mehr als einmal die Aufführung seiner Symphonien, die er dirigieren wollte, namentlich in der Zeit, als er fast völlig taub geworden war. So verständigten sich denn die Musiker, um zusammenzubleiben, dahin, unauffälligen Taktierbewegungen des Konzertmeisters (ersten Geigers) zu folgen, auf Beethovens Taktstock aber nicht mehr zu achten. Nun muß man wissen, daß die Direktion einer Symphonie, Ouvertüre oder irgend einer andern Komposiiton, deren Tempo lange Zeit dasselbe bleibt, nur wenig abgeändert und selten abgestuft wird, ein Kinderspiel im Vergleich zur Leitung einer Oper oder irgend eines andern Werkes bedeutet, in denen Rezitative, Arien und zahlreiche Orchesterstellen auf Fermaten folgen. Das Beispiel Beethovens, das ich soeben erwähnte, zwingt mich sofort zu der Behauptung, daß die Leitung des Orchesters schon äußerst schwierig für einen Blinden, zweifellos unmöglich aber für einen Tauben ist, mag seine technische Geschicklichkeit vor Verlust des Gehöres auch noch so groß gewesen sein.

Der Dirigent muß sehen und hören können; er muß geistesgegenwärtig und energisch beanlagt sein. Er muß in der Kompositionslehre bewandert sein, die klangliche Natur, den Umfang der Instrumente kennen. Er muß Partitur zu lesen verstehen und, ganz abgesehen von der besondern Direktionsbegabung, deren grundlegende Eigenschaften zu erklären wir sogleich einen Versuch machen wollen, auch andere, fast unerklärbare Gaben besitzen, ohne die jenes unsichtbare Band zwischen ihm und

seinen Untergebenen nicht geknüpft werden kann; fehlen sie ihm, so besitzt er auch nicht die Fähigkeit, diesen seine Auffassung aufzuzwingen, und dann mangelt es ihm völlig an Macht, Herrschaft und Sicherheit im Dirigieren. Ein solcher Mann ist nicht mehr ein Oberhaupt, ein Führer, sondern ein bloßer Taktschläger, vorausgesetzt, daß er schließlich den Takt richtig zu schlagen und einzuteilen versteht.

Man muß merken, daß er Empfindung, Verständnis und Leidenschaft besitzt; dann springt seine Empfindung und Leidenschaft auf diejenigen über, die er leitet; seine innere Glut erwärmt sie, seine Begeisterung elektrisiert sie, seine impulsive Kraft reißt sie fort. Von ihm gehen nach allen Seiten die lebenspendenden Ausstrahlungen der Tonkunst aus. Ist er dagegen phlegmatisch und kühl, so hemmt er seine ganze Umgebung; geht's doch auch mit den schwimmenden Eisbergen der Polarmeere so, deren Herannahen man ahnt, wenn die Luft sich plötzlich abkühlt.

Seine künstlerische Aufgabe ist eine vielseitige. Er muß nicht nur im Sinne und in der Auffassung des Komponisten ein den Ausführenden bereits bekanntes Werk dirigieren, sondern ihnen auch diese Bekanntschaft vermitteln, wenn es sich um eine für sie neue Schöpfung handelt. Er muß ferner Irrtümer und Fehler des einzelnen im Laufe der Wiederholungen kritisch berichtigen, die Hilfskräfte, über die er verfügt, derart zu organisieren verstehen, daß er aus ihnen auf möglichst schnelle Weise den denkbar größten Vorteil ziehen kann. Ist doch die Tonkunst in den meisten Städten des heutigen Europa so schlecht bedacht, die Bezahlung der ausübenden Künstler eine so geringe, und ist man doch von der Notwendigkeit der Proben so wenig überzeugt, daß die Befolgung der Devise „Zeit ist Geld" zu den unumgänglichsten Erfordernissen eines Meisters der Direktionskunst gehört. Sehen wir nun einmal zu, worin der mechanische Teil dieser Kunst besteht.

Die Gabe des richtigen Taktierens sich anzueignen, ist, obwohl sie gerade keine bedeutenden musikalischen Eigenschaften erfordert, doch ziemlich schwierig, ja ganz wenige Männer besitzen sie wirklich vollkommen. Die Taktierzeichen, welche der Dirigent geben muß, sind zwar im allgemeinen einfach, werden aber nichtsdesto-

weniger in gewissen Fällen durch Teilung, ja Unterteilung der einzelnen Taktzeiten recht mannigfaltig.

Der Dirigent muß sich vor allem eine klare Idee von der Bedeutung der Hauptstellen, vom geistigen Charakter des Werkes angeeignet haben, dessen Aufführung oder Einstudierung er übernehmen will, um das vom Komponisten gewünschte Tempo von Anfang an ohne Zögern und Irrtum durchführen zu können. War es ihm nicht vergönnt, dafür persönliche Unterweisungen des Komponisten zu empfangen, sind ihm die Tempi nicht als durch die Tradition feststehende überkommen, so muß er seine Zuflucht zu den Metronombezeichnungen nehmen und sie wohl studieren, wie es sich auch die Mehrzahl der modernen Meister angelegen sein läßt, die Metronomisierung an der Spitze und im Verlaufe ihrer Kompositionen anzumerken.

Ich will damit nun freilich nicht sagen, daß man die mathematische Regelmäßigkeit der Metronomschläge nachahmen soll; alle auf diese Art ausgeführte Musik würde den Stempel eisiger Kälte und Steifheit an sich tragen, ja, ich möchte sogar daran zweifeln, ob es überhaupt möglich wäre, diese öde Gleichförmigkeit auch nur eine gewisse Anzahl von Takten hindurch festzuhalten. Immerhin ist das Metronom doch ein ausgezeichnetes Hilfsmittel, um das Anfangstempo und seine wichtigsten Schattierungen richtig festzustellen.

Besitzt der Dirigent weder die Unterweisungen des Komponisten noch die Stütze der Tradition oder das Hilfsmittel der metronomischen Bezeichnungen — was bei alten Meisterwerken aus einer Zeit, in der das Metronom noch nicht erfunden war, häufig vorkommt —, so ist er lediglich auf die Hilfe von vieldeutigen, zur Feststellung des Tempo gebrauchten Bezeichnungen, daneben aber auf seinen eigenen Instinkt, sein mehr oder weniger feines und richtiges Stilgefühl dem Werke gegenüber angewiesen. Man darf da freilich das Geständnis nicht unterdrücken, daß diese Hilfsmittel sehr häufig ungenügender und irreführender Art sind. Hiervon kann man sich überzeugen, wenn man einmal einer modernen Aufführung von Opern aus älterer Zeit in Städten beiwohnt, denen die Tradition der Wiedergabe solcher Werke verloren gegangen ist. Auf zehn verschiedene Zeitmaße kommen da aller-

mindeſtens vier ganz widerſinnige. So hörte ich einmal in einem deutſchen Theater einen Chor aus der „Iphigenie in Tauris“ im Allegro assai ¢ ſtatt Allegro non troppo C, alſo in genau doppelt ſo ſchneller Bewegung. Man könnte die Beiſpiele von derartigen Unglaublichkeiten infolge der Unfähigkeit und Sorgloſigkeit der Dirigenten oder infolge der wirklichen Schwierigkeit, die ſelbſt für die begabteſten und gewiſſenhafteſten Künſtler im klaren Erkennen der italieniſchen Tempobezeichnungen liegt, ins endloſe vermehren.

Sicherlich wird es keinem ſchwer fallen, ein Largo von einem Presto zu unterſcheiden. Steht das Presto im Allabrevetakt, ſo wird ein einigermaßen denkender Dirigent nach einem Blick auf die Hauptſtellen und Melodielinien des Stückes ganz von ſelbſt den vom Komponiſten gewünſchten Schnelligkeitsgrad treffen. Steht das Largo dagegen im Viervierteltakt, iſt es melodiſch einfach, mit nur wenigen Noten in jedem Takte, geſchrieben, zu welchem Hilfsmittel ſoll dann der unglückliche Kapellmeiſter greifen, um das richtige Tempo zu finden? Und wie oft kann er ſich da nicht täuſchen? Die verſchiedenen Langſamkeitsgrade, die ſich beim Vortrage eines ſolchen Largo anwenden laſſen, ſind ſehr zahlreich. Die perſönliche Auffaſſung des Dirigenten wird dann den Schnelligkeitsgrad der Bewegung ganz allein beſtimmen, und doch handelt es ſich ja um die Auffaſſung des Komponiſten und nicht um die ſeinige. Aus dieſem Grunde dürfen die Komponiſten die metronomiſchen Bezeichnungen in ihren Werken nicht vergeſſen, und die Dirigenten müſſen ſie wohl ſtudieren. Beachten ſie ſie nicht, ſo machen ſie ſich damit einer unredlichen Handlung ſchuldig.

Ich ſetze nun den Fall, daß der Dirigent ſich mit den Tempi des Werkes, deſſen Aufführung oder Einſtudierung er leiten will, vollkommen vertraut gemacht hat. Nun möchte er den ihm untergebenen Muſikern ſeine eigene rhythmiſche Auffaſſung mitteilen, die Dauer eines jeden Taktes beſtimmen und dafür Sorge tragen, daß dieſe Dauer von allen Ausführenden gleichmäßig beobachtet werde. Dieſes gleichmäßige Zuſammenwirken wird ſich nun bei der mehr oder minder zahlreichen Schar der Orcheſter- und Chor-

mitglieder nur mittels gewisser Taktierzeichen des Dirigenten erreichen lassen.

Diese Zeichen müssen die wichtigsten Einteilungen, den Wert der einzelnen Takte und vielfach auch deren Teile, die *Unterteilungswerte* eines Taktes, anzeigen. Was man unter schwerem und leichtem Taktteil versteht, brauche ich hier nicht erst zu erklären, da ich voraussetze, daß ich zu Musikern rede.

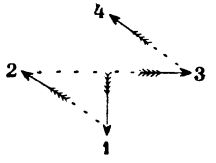
Der Dirigent bedient sich gewöhnlich eines kleinen, leichten, einen halben Meter langen Stockes — häufiger von weißer als von dunkler Farbe (da man ihn dann besser sieht) —, den er in der Hand hält, um mit seiner Hilfe Anfang, Mitte und Ende jedes Taktes allen deutlich erkennbar zu vermitteln. Der Violinbogen, wie er von einigen Konzertmeistern gebraucht wird, ist weniger zu empfehlen als der Taktstock; er ist allzubiegsam. Dieser Mangel an Festigkeit und die geringe Widerstandskraft, die ein Bogen beim Schlage durch die Luft außerdem infolge seiner Bespannung mit Haaren zeigt, lassen seine Bewegungen weniger präzis erscheinen.

Der einfachste, nämlich der *zweiteilige* Takt wird auf höchst einfache Weise folgendermaßen geschlagen. Der Dirigent hebe Arm und Taktstock hoch und zwar derart, daß Hand und Kopf sich in gleicher Höhe befinden, und markiere das erste Viertel durch eine senkrechte Neigung der Spitze des Taktstockes nach unten (vermittels einer *Biegung des Handgelenkes*, soweit dies möglich ist, nicht aber vermittels einer Senkung des ganzen Armes), das zweite durch eine Hebung des Taktstockes senkrecht zur Höhe, also durch die entgegengesetzte Bewegung, so:

Der *einteilige* Takt, den es ja in Wirklichkeit gar nicht gibt, der aber für den Dirigenten schließlich einen zweiteiligen in äußerst schnellem Tempo bedeutet, muß nach dem Muster des vorhergehenden Beispiels*) geschlagen werden. Der Zwang für den Dirigenten, die Spitze des Taktstocks nach seiner Senkung wieder zu heben, teilt übrigens diesen Takt notwendigerweise wiederum in zwei Teile.

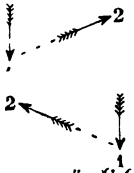
*) Durch *einen* Niederstrich.

Beim vierteiligen Takt hat man das Bewegungszeichen von oben nach unten überall angenommen, um damit den ersten schweren Taktteil, den Beginn des Taktes, anzuzeigen. Ein zweite Bewegung, die der Dirigent mit seinem Taktstock von rechts nach links aufwärts ausführt, versinnbildlicht den zweiten (ersten leichten), eine dritte, horizontal von links nach rechts den dritten (zweiten schweren), eine vierte, schräg von oben nach unten, den vierten (zweiten leichten) Taktteil. Eine Zusammenstellung dieser vier Bewegungen ergibt folgendes Bild:



Dabei ist es wichtig, daß der Dirigent bei Ausführung dieser verschiedenen Zeichen seinen Arm nicht allzusehr bewegt, den Taktstock infolgedessen keinen allzu großen Raum durchlaufen läßt, denn jede seiner Bewegungen muß fast augenblicklich erfolgen oder wenigstens nur einen möglichst kurzen, ja unbestimmbaren Augenblick in Anspruch nehmen. Läßt sich dieser Augenblick dagegen abmessen, und wird er durch die Zahl der Wiederholungen der Taktierbewegung immer vergrößert, so kommt es schließlich dahin, daß der Dirigent im Tempo, das er angeben will, zurückbleibt und seiner Leitung dadurch eine höchst ärgerliche Schwerfälligkeit verleiht. Weitere Folgen dieses Fehlers im Taktieren sind: unnütze Ermüdung des Dirigenten und übertriebene, ja lächerliche Bewegungen, die einen sehr häßlichen Eindruck machen und die Aufmerksamkeit des Publikums grundlos auf sich ziehen.

Beim dreiteiligen Takt pflegt man überall die erste Bewegung von oben nach unten zur Markierung des ersten Taktteils anzuwenden. Zur Markierung des zweiten verfährt man nach zwei Methoden. Die meisten Dirigenten zeigen ihn durch eine Bewegung von links nach rechts an, so: einige deutsche Kapellmeister dagegen führen den Taktstock von rechts nach links, so:

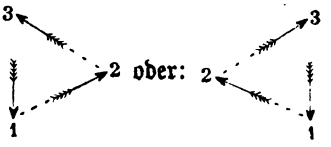


Die zweite Methode hat nur einen Mangel; wenn nämlich der Dirigent — wie im Theater — dem Orchester den Rücken zukehrt, so ist nur eine sehr kleine Anzahl von Musikern imstande, die so wichtige Markierung des zweiten Taktteiles wahrzunehmen,

da dann der Körper des Dirigenten die Bewegung seines Armes verdeckt. Die erste Methode verdient den Vorzug, da der Dirigent seinen Arm von der Brust weg nach außen führt, sein Taktstock also, wenn er ihn nur etwas über Schulterhöhe erhebt, allen deutlich sichtbar bleiben muß.

Kehrt er dagegen dem Orchester das Gesicht zu, so ist es einerlei, ob er den zweiten Taktteil durch eine Bewegung nach rechts oder nach links markiert.

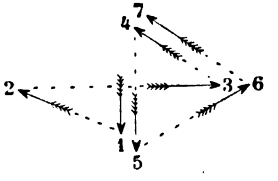
Der letzte Taktteil des dreiteiligen Taktes wird in jedem Falle, gleich dem letzten des vierteiligen, durch eine schräg von unten nach oben gehende Bewegung markiert, so:



Die Darstellung des fünfteiligen und siebenteiligen Taktes wird den Ausführenden am verständlichsten, wenn man, statt sie durch eine besondere Aufeinanderfolge von Bewegungen zu markieren, den ersten als Zusammensetzung eines drei- und zweiteiligen, den zweiten als eine Zusammensetzung eines vier- und dreiteiligen Taktes auffaßt. Man wird daher die einzelnen Taktteile folgendermaßen markieren:

Beispiel des fünfteiligen Taktes:

Beispiel des siebenteiligen Taktes:



Zur Teilung dieser verschiedenen Taktarten nach obiger Methode ist ein mäßiges Tempo vorausgesetzt, sie würde aber auch bei sehr schnellem oder sehr langsamem Tempo nach ganz denselben Grundsätzen erfolgen.*)

Der zweiteilige Takt kann, wie gesagt, in jedem raschen Tempo nur auf die oben angegebene Art taktiert werden, steht er aber ausnahmsweise in einem sehr langsamen Tempo, so wird ihn der Dirigent in seine Teilwerte zerlegen müssen.

*) Der fünfteilige Takt kann auch so zusammengesetzt sein, daß der zweiteilige auf den dreiteiligen Takt folgt, der siebenteilige, daß der dreiteilige auf den vierteiligen folgt.

Ein vierteiliger Takt dagegen wird bei sehr raschem Tempo zweiteilig geschlagen werden müssen, die vier bei mäßigem Tempo üblichen Taktschläge kommen sonst so überstürzt heraus, daß sie dem Auge keinen sichern Anhalt mehr bieten und den Ausführenden nur verwirren, statt ihm eine sichere Stütze zu sein. Außerdem — und das fällt noch weit mehr ins Gewicht — erschwert ein Kapellmeister, der überflüssigerweise diese vier Schläge auch bei schnellstem Tempo markieren will, die sichere rhythmische Auffassung und verliert die Freiheit der Bewegung, die durch eine einfache Teilung des Taktes in zwei Hälften erhalten bleibt.

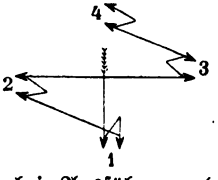
Im allgemeinen tun die Komponisten unrecht, wenn sie in einem solchen Falle den vierteiligen Takt verlangen. Bei sehr lebhaftem Tempo sollten sie nur ¢, aber niemals C, das den Dirigenten zu Irrtümern verleiten kann, vorschreiben.

Ganz dasselbe gilt auch für den $^3/_4$ oder $^3/_8$ Takt in sehr schnellem Tempo. Hier muß man ebenfalls die Markierung des zweiten Taktteils unterdrücken, dagegen der des ersten eine weitere hinzurechnen und den Taktstock erst zur Markierung des dritten aufwärtsführen:

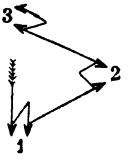
Es wäre lächerlich, wollte man die drei Taktteile eines Beethovenschen Scherzo einzeln markieren.*) Das entgegengesetzte findet für den vierteiligen und dreiteiligen Takt in folgenden Fällen statt.

Bei sehr langsamem Tempo muß man jeden Taktteil noch einmal teilen; man benötigt also zur Markierung des vierteiligen Taktes acht, zu der des dreiteiligen sechs Taktschläge, indem man jede der soeben angegebenen Hauptbewegungen noch einmal im kleinen wiederholt.

Beispiel für einen sehr langsamen vierteiligen Takt:



Beispiel für einen sehr langsamen dreiteiligen Takt:



Der Arm muß bei Ausführung der kleinen Hilfsbewegung zur

*) Hier genügt sogar unter allen Umständen ein einziger Schlag (Niederstreich).

Unterteilung der Taktteile durchaus unbeweglich bleiben, die Führung des Taktstockes darf lediglich vermittels des Handgelenks erfolgen. Diese die einzelnen Taktteile noch einmal teilende Bewegung ist notwendig, um mit ihrer Hilfe den rhythmischen Ungenauigkeiten aus dem Wege zu gehen, die sich sonst leicht im Orchester während des Zwischenraumes von einem Taktteil zum andern einschleichen können. Dieser Zwischenraum wird infolge des außergewöhnlich langsamen Tempo sehr merklich. Wenn nun der Dirigent während desselben keine Taktierbewegung ausführt, so sind die Ausführenden solange führerlos sich selbst überlassen. Da nun das rhythmische Gefühl bei allen Musikern verschieden ist, werden die einen das Tempo beschleunigen, während es die andern verschleppen, das exakte Zusammenspiel aber wird bald zerstört sein. Nur eine Ausnahme könnte man in dieser Beziehung gelten lassen, wenn man es nämlich mit einem Orchester ersten Ranges zu tun hat, das aus Virtuosen, die sich gegenseitig gut kennen, zusammengesetzt ist, sofern sie nur gewohnt sind, miteinanderzuspielen, und das von ihnen aufgeführte Werk so ziemlich auswendig beherrschen. Aber auch unter diesen Bedingungen vermag die Zerstreutheit nur eines einzigen Musikers eine Entgleisung herbeizuführen. Warum sich also einer solchen Gefahr aussetzen?

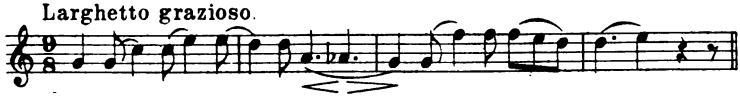
Ich weiß wohl, daß sich einige Künstler in ihrer Eigenliebe gekränkt fühlen, wenn sie so („wie die Kinder", sagen sie) am festen Gängelbande gehalten werden. In den Augen des Dirigenten aber, der lediglich auf ein glänzendes Endresultat hinausarbeiten muß, verliert dieser Einwand jegliche Bedeutung. In einem Quartett kommt es schon selten vor, daß der individuellen Auffassung der Ausführenden völlig freier Lauf gelassen wird, in einer Symphonie aber handelt es sich lediglich um die des Dirigenten. Von der Fähigkeit der Orchestermitglieder, diese in sich aufzunehmen und im Zusammenspiel wiederzugeben, hängt die Güte der Aufführung ab. Irgend welche Bestrebungen individueller Auffassung, die sich übrigens untereinander nie ausgleichen würden, sollten nicht zugelassen werden.

Beachtet man dies, so versteht man auch die noch weit größere Wichtigkeit der Unterteilungen für zusammengesetzte Taktarten in sehr langsamem Tempo, z. B. $^6/_4$, $^6/_8$, $^9/_8$, $^{12}/_8$ usw.

Die Taktarten, in denen der dreiteilige Rhythmus eine so große Rolle spielt, können nun auf verschiedene Weise zerlegt werden.

Bei schnellem oder mäßigem Tempo braucht man lediglich die einzelnen Haupt-Taktteile nach der für die einfachen Taktarten angenommenen Methode zu schlagen.

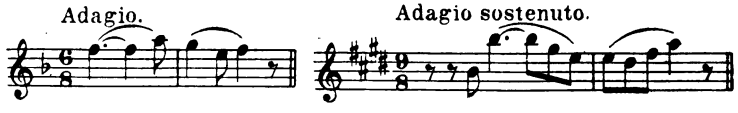
Diese Taktarten Allegretto $^6/_8$ und Allegro $^6/_4$ werden also ganz nach Art der zweiteiligen: (𝔠 oder $^2/_2$ oder $^2/_4$) taktiert. Der $^9/_8$ Takt im Allegro entspricht dem $^3/_4$ Takt im Moderato bezw. dem $^3/_8$ im Andantino, der $^{12}/_8$ im Moderato oder Allegro dem einfachen Vierviertelakt. Im Adagio, noch mehr aber im Largo assai oder Andante maëstoso muß man dagegen in steter Rücksicht auf die Gestaltung der Melodie oder hauptsächlichen Stimmenführung entweder alle Achtel oder alle einem Achtel vorausgehenden Viertel auf jeden Taktteil markieren.

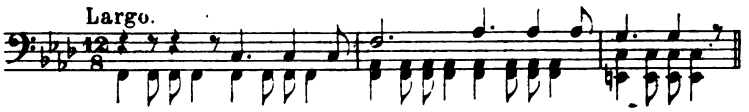


In diesem Beispiel eines dreiteiligen Taktes braucht man nicht alle Achtel auszutaktieren; es genügt schon die Markierung je eines als rhythmisches Ganze zusammengefaßten Viertels und darauffolgenden Achtels als ein Taktteil.

Will man dagegen eine Unterteilung vornehmen, so führe man die kleine, bereits oben bei Besprechung der einfachen Taktarten erwähnte Hilfsbewegung aus; nur zerlegt diese Unterteilung jeden Taktteil in zwei ungleiche Teile, da es sich darum handelt, den Augen den Geltungswert einer Viertel- und einer darauffolgenden Achtelnote zu übermitteln.

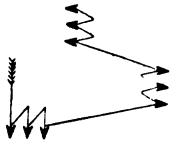
Bei noch langsamerer Bewegung darf man, will man die Herrschaft über den gesamten ausführenden Orchesterkörper behalten, sich ja nicht scheuen, alle Achtel auszutaktieren, ganz gleichgültig, mit welcher Art eines zusammengesetzten Taktes man es zu tun hat.



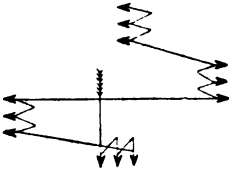


In dieſen drei Taktarten mit ihren angegebenen Tempi wird der Dirigent immer drei Achtel zuſammenfaſſen und ſie bei Ausführung des $^6/_8$ Taktes durch drei Schläge nach abwärts und drei nach aufwärts markieren:*)

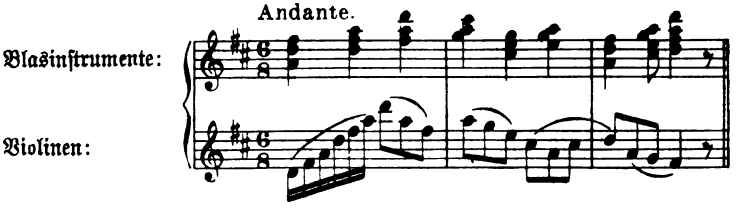
bei Ausführung $^9/_8$ Taktes durch drei Schläge nach abwärts, drei nach rechts und drei nach aufwärts:



bei Ausführung des $^{12}/_8$ Taktes endlich durch drei Schläge nach unten, drei nach links, drei nach rechts und drei nach aufwärts:



Eine beſondere Schwierigkeit ergibt ſich manchmal durch den Umſtand, daß zur Erzielung eines Kontraſtes einige Stimmen einer Partitur dreiteilig, die andern dagegen zweiteilig rhythmiſiert ſind.

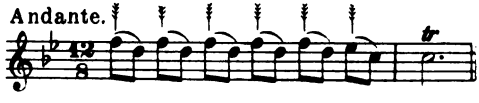


Wird hier die Partie der Blasinſtrumente wirklich *muſikaliſchen* Muſikern übertragen, ſo iſt zweifellos keine Notwendigkeit vorhanden, einen Wechſel in der Art des Taktierens eintreten zu laſſen; der Dirigent kann alſo ruhig fortfahren, die ſechs Einzelwerte oder die beiden großen Teilungswerte zu markieren. Es ſteht aber in ſeiner Macht, in dem Augenblick, wo die meiſten

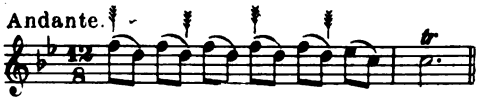
*) auch zwei nach unten, einen nach links, zwei nach rechts und einen nach oben. So iſt es in Deutſchland üblich.

Orchestermitglieder bei dem durch die Anwendung der synkopierten Schreibweise erfolgenden Umtausch des dreiteiligen Rhythmus in den zweiteiligen und deren Vermischung zu zögern scheinen, ihnen die notwendige Sicherheit zu geben. Die Unruhe, in die sie das plötzliche Vorkommen dieses unerwarteten Rhythmus und sein Gegensatz mit dem übrigen Teil des Orchesters versetzt, treibt sie unwillkürlich dazu, einen gleichsam hilfesuchenden Blick auf ihren Führer zu werfen. Dieser möge sie dann seinerseits ansehen, sich leicht zu ihnen wenden und ihnen mit drei kleinen Hilfsbewegungen den dreiteiligen Rhythmus angeben, als ob der Takt sich aus drei Taktteilen zusammensetzte. Er muß dies aber so unauffällig ausführen, daß die Violinen und die übrigen im zweiteiligen Rhythmus spielenden Instrumente diese Abweichung im Taktieren, die sie vollständig verwirren würde, nicht bemerken. Die Folge dieser ausgleichenden Taktierbewegung wird die sein, daß sich der Umtausch in den neuen dreiteiligen Rhythmus, sofern er geschickt vom Dirigenten angedeutet wird, mit Sicherheit vollzieht, das Spiel im zweiteiligen, bereits vorher sicher festgestellten Rhythmus aber mühelos fortgesetzt werden kann, wenn der Dirigent ihn auch nicht mehr markiert.

Andererseits ist meiner Meinung nach nichts einfältiger und, im gut musikalischen Sinne betrachtet, widersinniger, als die Anwendung der eben erwähnten Methode auf Stellen, bei denen es sich nicht um Zusammkopplung zweier von Natur aus entgegengesetzten Rhythmen, sondern lediglich um Anwendung der einfachen Synkopen handelt. Teilt der Dirigent hier den Takt *nach der Zahl seiner Akzente*, so zerstört er für alle Zuhörer, die auf ihn achten, die eigentliche Wirkung der Synkopen; ein langweiliger Taktwechsel tritt dann an Stelle eines außerordentlich pikanten und interessanten rhythmischen Spiels. Markiert man z. B. die Akzente anstatt der Taktteile bei der betreffenden Stelle aus Beethovens Pastoralsymphonie, so kommt folgendes dabei heraus:



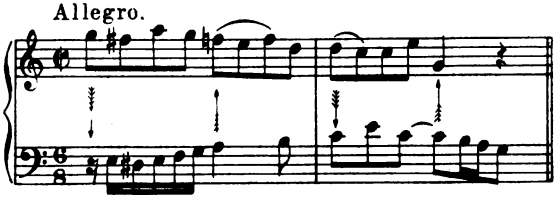
Man gibt dann, wie ersichtlich, sechs Taktierbewegungen an Stelle der vier bis zu dieser Stelle gegebenen:



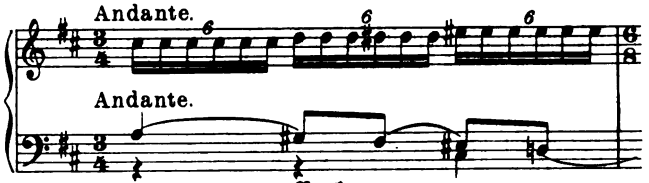
Diese aber lassen die Synkope erst richtig erkennen und fühlen.

Diese willkürliche Auslegung eines Rhythmus, den sich der Komponist doch im entgegengesetzten Sinne gedacht hat, ist einer der gröbsten Stilfehler, der dem Dirigenten unterlaufen kann.

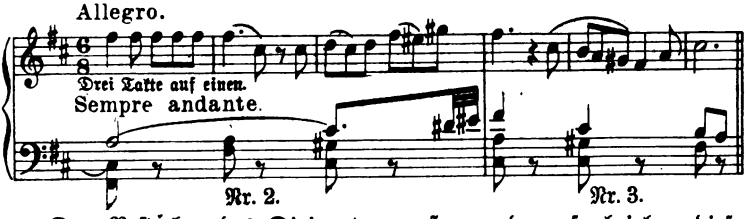
Nun gibt es noch eine andere, sehr beunruhigende Schwierigkeit für den Dirigenten, zu deren Überwindung er seiner ganzen Geistesgegenwart bedarf: sie besteht in der gleichzeitigen Verbindung verschiedener Taktarten. Es ist leicht, einen in zwei gleiche Hälften zerfallenden vierteiligen Takt, der über oder unter einem andern, wieder in zwei Hälften zu teilenden, dreiteiligen Takt steht, zu markieren, sofern nur beide im gleichen Tempo stehen, denn da sie dann den gleichen Zeitwert besitzen, so handelt es sich nur darum, sie durch Markierung der beiden Haupt-Taktteile in ihre beiden Hälften zu teilen.



Wenn dagegen während eines im langsamen Tempo stehenden Stückes ein neuer Takt in lebhafter Bewegung eingeführt wird, und der Komponist für dieses neue Tempo die ihm entsprechende kurze Taktart gewählt hat, — entweder, um die Ausführung der lebhaften Bewegung zu erleichtern, oder weil eine andere Schreibweise unmöglich war, — so kann der Fall eintreten, daß zwei oder gar drei kurze Takte einem einzigen, daruntergesetzten langen Takte entsprechen.

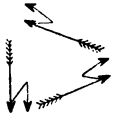


Nr. 1.



Nr. 2. Nr. 3.

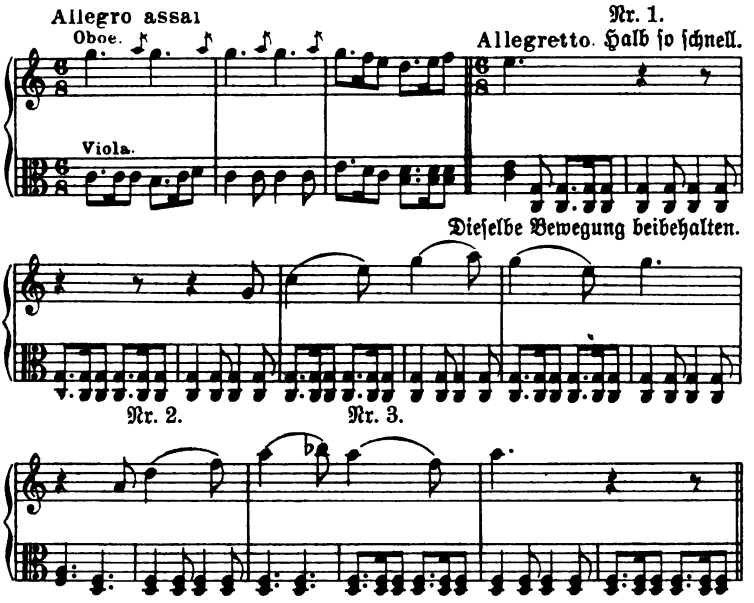
Das Bestreben des Dirigenten muß nun darauf abzielen, diese nebeneinander herlaufenden, an Zahl und Tempo voneinander gänzlich abweichenden Taktarten fest zusammen zuschließen.*) Dies erreicht er, indem er — nach obenstehendem Beispiel — damit beginnt, die einzelnen Achtel des Andante-Taktes, der dem Eintritt des Allegro $^6/_8$ voraufgeht, auszutaktieren und diese Bewegung dann ruhig fortsetzt, aber dafür Sorge trägt, auch noch die neue Teilung leicht danebenzumarkieren. Die im Allegro $^6/_8$ spielenden Musiker verstehen dann, daß je zwei zusammengehörende Taktierbewegungen des Dirigenten die beiden Teile ihres kurzen Taktes bedeuten, während für die im Andante Spielenden dieselben beiden Taktierbewegungen nur ein geteiltes Viertel ihres großen Taktes anzeigen.

Erster Takt 

Zweiter, dritter und folgende Takte

Das ist nun im Grunde noch eine recht einfache Sache, weil die jeweilige Teilung des kleinen Taktes und die Hauptteilungen des großen miteinander zusammenfallen. Das folgende Beispiel, in dem ein Takt im langsamen Tempo über zwei im schnellen aufgebaut ist, ohne daß eine solche Übereinstimmung stattfindet, schaut schon bedeutend gefährlicher aus.**)

*) Siehe Berlioz' „Fausts Verdammung", Partitur-Ausgabe Breitkopf & Härtel, Seite 179 und 180. **) Siehe Berlioz' Harold-Symphonie, Partitur-Ausgabe Breitkopf & Härtel, Seite 99 und 100.



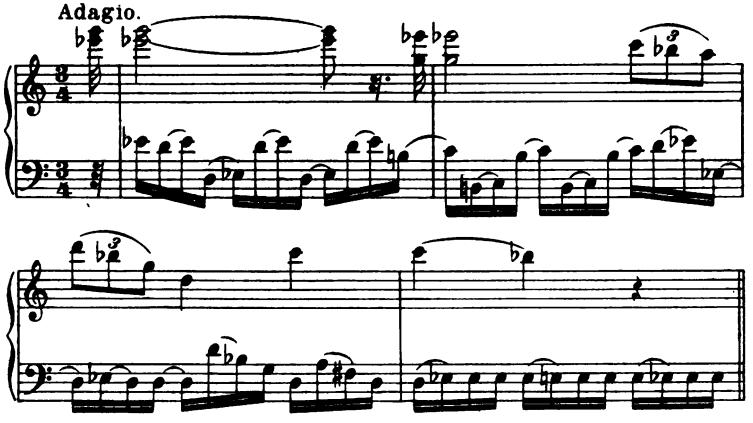
Die drei dem Allegretto vorangehenden Allegro assai-Takte werden mit je zwei einfachen Schlägen wie gewöhnlich markiert. Sofort beim Eintritt des Allegretto — einem ſeiner Takte entſprechen zwei der vorangehenden in der von den Bratſchen beibehaltenen Bewegung — markiert der Dirigent die beiden gleichen Teile, aus denen der große Takt beſteht, durch zwei ungleichmäßige Bewegungen*) nach abwärts und zwei andere nach aufwärts:

Die beiden Hauptbewegungen teilen dann den großen Takt in ſeine beiden gleichen Hälften und geben den Oboen ihre Werteinteilung an, ohne die Bratſchen in ihrem Spiel zu behindern; dieſe behalten die lebhafte Bewegung infolge der kleinen Hilfs-Taktierbewegungen, die auch ihren kurzen Takt jedesmal in zwei gleiche Hälften teilen, bei. Vom dritten Takt an gibt er die Teilung des großen Taktes in vier Teile nach der ſoeben angegebenen Methode

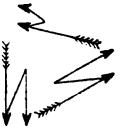
*) d. h. der Dauer nach gleichmäßig, nur die eine ſtärker, die andere ſchwächer.

auf, da mit ihm der dreiteilige Rhythmus der gegenübergestellten $^6/_8$ Melodie einsetzt; nun beschränkt er sich auf Markierung der beiden Hauptteile des *großen* Taktes. Die bereits an ihre rasche Bewegung gewohnten Bratschisten setzen sie mühelos fort, da sie wohl verstehen, daß jeder Schlag des Taktstocks den Anfang ihres *kleinen* Taktes markiert.

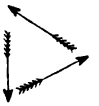
Diese letzte Bemerkung weist darauf hin, mit welch peinlicher Sorgfalt man sich hüten muß, die einzelnen Taktteile gerade in dem Augenblick zu teilen, wo Partien des Instrumental- oder Vokalkörpers Triolenfiguren ausführen. Eine Teilung, die die zweite Note der Triole mittendurchtrennen wollte, würde die Ausführung der letztern ungenau, ja ihre klare Wiedergabe vollständig unmöglich machen können. Man muß sich sogar jener oben erwähnten Teilung der einzelnen Taktteile in je zwei Werte kurze Zeit *vor* dem Augenblick, in dem die rhythmische oder melodische Zeichnung eine Dreiteilung derselben notwendig gemacht hat, enthalten, um bei den Ausführenden nicht das Gefühl eines Rhythmus aufkommen zu lassen, der dem soeben gespielten entgegengesetzt ist.



In diesem Beispiel bereitet im *ersten* Takt die empfehlenswerte Unterteilung desselben in *sechs* oder die Teilung eines Viertels in *zwei* gleiche Teile keinerlei Unannehmlichkeiten. Man führt also folgende Taktierbewegungen aus.

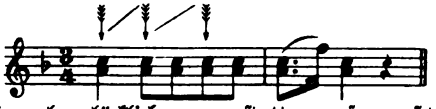


Vom Beginn des zweiten Taktes an muß man aber diese Art der Markierung aufgeben und sich auf die drei einfachen Taktschläge beschränken,



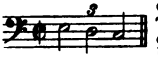
wegen der auf das dritte Viertel und das erste des folgenden Taktes fallenden Triole, deren richtiger Ausführung jene Doppelbewegungen nur hinderlich sein würden.*)

In der berühmten Ballszene von Mozarts „Don Juan" ist die Schwierigkeit, die drei in drei verschiedenen Taktarten spielenden Orchester miteinandergehen zu lassen, nicht so groß, als man wohl glauben möchte. Es genügt, durch eine nach abwärts gehende Taktierbewegung jedes Viertel des Tempo di minuetto zu markieren.



Ging ihr Einsatz erst einmal glücklich von statten, so paßt das kleine $^3/_8$ Allegro, dessen ganzer Takt dem dritten Teile, also einem Viertel des Menuetts, gleichkommt, mit dem andern $^2/_4$ Allegro, dessen ganzer Takt dem doppelten Werte, also zwei Vierteln desselben, entspricht, ausgezeichnet zueinander und zum Hauptthema, so daß alle drei ohne die geringste Verwirrung nebeneinanderhergehen. Das ganze Kunststück besteht eben darin, sie präzis einsetzen zu lassen.

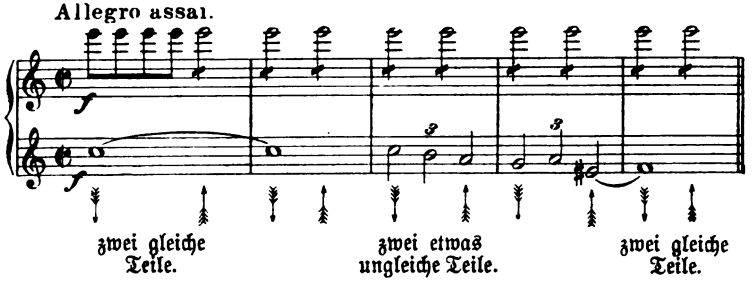
Einer der größten Fehler, die ich kenne, besteht darin, daß man den Takt eines im Allabreve stehenden Stückes verschleppt, sobald der Komponist in ihm eine Triolenfigur in Halben vorkommen läßt:



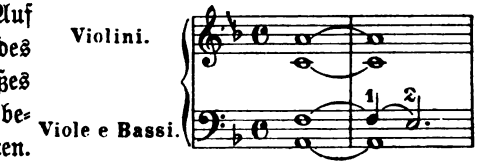
In diesem Falle verlängert, wie einige Dirigenten zu glauben scheinen, die dritte halbe Note den Wert des Taktes in keiner Weise. Man darf nach Gutdünken im langsamen oder mäßigen Tempo bei derartigen Stellen einen Takt in drei Schlägen dirigieren; die Dauer des ganzen Taktes aber muß dabei durchaus die gleiche wie vorher bleiben. Kommen diese Triolenfiguren dagegen in einem sehr kurzen Allabreve-Takt (Allegro assai) vor, so würden diese drei Taktschläge nur Verwirrung anrichten; in diesem Fall darf

*) Siehe Berlioz' Harold-Symphonie, Partitur-Ausgabe Breitkopf & Härtel, Seite 3.

man nur zwei Schläge markieren, einen nach abwärts auf der ersten, einen nach aufwärts auf der dritten halben Note. Diese Bewegungen unterscheiden sich für das Auge infolge des schnellen Tempo nur wenig von den beiden zur Markierung des aus zwei gleichen Teilen bestehenden Taktes und sind demjenigen Teile des Orchesters, der keine Triolenbewegungen zu spielen hat, in der ruhigen Weiterführung des Rhythmus durchaus nicht hinderlich.*)



Wenden wir uns jetzt zur Tätigkeit des Dirigenten bei der Leitung der Rezitative. Bei Ausführung einer rezitativischen Stelle unterstehen weder der Sänger noch der Instrumentalsolist der regelmäßigen Takteinteilung. Hier handelt es sich lediglich darum, ihnen aufmerksam zu folgen, die Akkorde oder rein instrumentalen Stellen, mit denen das Rezitativ durchsetzt ist, in genauem Zusammenspiel vom Orchester ausführen und einen Harmoniewechsel geschickt eintreten zu lassen, wenn das Rezitativ mit ausgehaltenen Noten oder einem mehrstimmigen Tremolo begleitet ist. Auf Akkordwechsel während des unbestimmten Zeitmaßes muß der Dirigent sein besonderes Augenmerk richten.

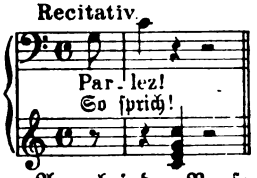


Hier z. B. muß er den Verlauf der rezitativischen, nicht in strengem Takt stehenden Stelle weiterverfolgen, ganz besonders

*) Meistens genügt für eine derartige Stelle auch ein einziger Schlag für den ganzen Takt. Siehe Berlioz' Ouvertüre „König Lear", Partiturausgabe Breitkopf & Härtel, Seite 47.

aber schon im voraus auf die Stimme der Bratschen achten; er muß ihre Bewegung vom ersten zum zweiten Viertel, von F nach E zu Beginn des zweiten Taktes, besonders markieren, weil ohne solche Hilfe eine Anzahl der Spieler das F länger aushielte als die andern, und eine vorübergehende Unreinheit die unausbleibliche Folge sein würde.

Viele Dirigenten pflegen bei Leitung des Orchesters im Rezitativ die vorgeschriebene Takteinteilung gar nicht zu beachten. Sie machen eine Bewegung nach oben auf ein Viertel, dem ein kurzer Orchesterschlag folgt, selbst wenn der betreffende Akkord auf einen schlechten Taktteil fällt.

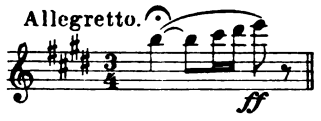


In einer derartigen Stelle erheben sie den Arm bei der Pause zu Anfang des Taktes und senken ihn beim Akkord auf dem folgenden Viertel. Ein derartiges, durch nichts gerechtfertigtes Verfahren vermag ich nicht zu billigen, ja es kann häufig die Ursache zu Entgleisungen in der Ausführung bilden. Ich sehe durchaus keinen Grund, warum man in den Rezitativen die regelrechte Teilung der einzelnen Takte und Markierung der jeweiligen wirklichen Taktteile, wie man es in der rhythmischen Musik gewohnt ist, unterlassen soll. Ich empfehle also, im vorhergehenden Beispiel das erste Viertel durch die gewohnte Taktierbewegung nach abwärts, das zweite mit dem Akkord durch eine Bewegung des Taktstocks nach links, und ebenso für alle ähnlichen Fälle jedes Viertel nach der Stellung, die es im Takt einnimmt, zu markieren. Außerdem ist es von Wichtigkeit, daß man diese Teilungen in Hinsicht auf das vorher vom Komponisten angegebene Tempo vornimmt, und daß man, wenn bei einem Allegro oder Maestoso die rezitierende Stimme lange Zeit hindurch unbegleitet blieb, beim Wiedereintritt des Orchesters den Wert aller Teile dieses Allegro oder Maestoso austaktiert. Denn das Orchester allein spielt meistens rhythmisch gemessene Musik, nicht gemessene nur bei Begleitung der das Rezitativ ausführenden Stimme oder des in der Art eines Rezitativs spielenden Solo-Instruments. Tritt der Ausnahmefall ein, daß das Rezitativ vom Orchester oder Chor

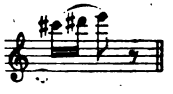
selbst oder von einem Teil derselben ausgeführt wird, handelt es sich also darum, eine bestimmte Anzahl von Ausführenden, sei es im Einklang oder in Harmonieen, jedoch ohne strenge Einteilung im Zusammenspiel zu leiten, so ist der Dirigent als derjenige Künstler anzusehen, der das Rezitativ tatsächlich ausführt und für jeden Taktteil den ihm gut scheinenden Wert markiert. Dem Aufbau der Phrase folgend, nimmt er dann die Teilungen und Unterteilungen der Takte vor, markiert bald die Akzente, bald die Sechzehntel, falls es deren gibt, schließlich zeichnet er auch wohl die melodische Linie des Rezitativs mit seinem Taktstock nach. Allerdings muß dabei vorausgesetzt werden, daß die Ausführenden, die ihre Stimme beinahe auswendig wissen, ihre Augen stets auf den Kapellmeister gerichtet halten, sonst ist es um Sicherheit und Zusammenspiel geschehen.

Überhaupt kann ein Dirigent, selbst beim Vortrage rhythmisch gemessener Musik, verlangen, daß ihn die unter seiner Leitung stehenden Musiker so oft als möglich ansehen. *Ein Orchester, das dem Taktstock des Dirigenten nicht mit seinen Blicken folgt, spielt tatsächlich ohne Dirigenten.*

Nach einer Fermate z. B. darf der Kapellmeister oft nicht eher die entscheidende, den Wiedereinsatz des Orchesters markierende Bewegung ausführen, als bis er die Blicke aller Musiker auf sich gerichtet sieht. Er muß sie im Verlaufe der Probe daran zu gewöhnen wissen, daß sie ihn im kritischen Augenblick alle gleichmäßig ansehen.



Beachtet man im obenstehenden Takt, dessen mit einer Fermate versehenes Viertel nach Belieben verlängert werden kann, nicht die Regel, die ich soeben aufgestellt habe, so kann der Fall eintreten, daß die Figur nicht in straffem Zusammenspiel herauskommt, weil dann die Musiker, die nicht auf den Dirigenten schauen, nicht wissen können, wann dieser das zweite Viertel markieren und die durch die Fermate unterbrochene Bewegung wiederaufnehmen wird.



Sind die ausführenden Orchestermitglieder verpflichtet, ihrem Dirigenten mit den Blicken zu folgen, so ist auch er seinerseits

verpflichtet, sich so aufzustellen, daß alle ihn ungehindert sehen können. Mag das Orchester nun auf einem stufenweise erhöhten oder rein horizontal angelegten Podium sitzen, immer muß er seine Stellung derart einnehmen, daß er für alle auf ihn gerichteten Blicke das Zentrum bildet.

Um einen beherrschenden Standpunkt zu bekommen und allen gut sichtbar sein zu können, muß der Dirigent auf einem noch um eine Stufe erhöhten, besondern Podium stehen, das um so höher sein muß, je größer die Zahl der Orchestermusiker ist und einen je ausgedehnteren Platz sie einnehmen. Sein Notenpult sei nicht allzu hoch, damit das die Partitur tragende Querbrett seine Figur nicht verdecke, trägt doch das Mienenspiel seines Gesichts viel zum Einfluß bei, den er ausübt. Für ein Orchester, dessen Musiker ihn nicht anschauen wollen oder können, gibt es keinen Dirigenten, noch viel weniger aber vermag dieser irgend welche Einwirkung auszuüben, wenn er sich nicht für alle gut sichtbar aufgestellt hat.

Schlägt ein Dirigent beim Taktieren mit seinem Taktstock lärmend auf das Notenpult, oder tritt er mit seinem Fuße den Takt, so muß man ihn rücksichtslos tadeln. Solches Verfahren ist nicht nur ein schlechtes Hilfsmittel, sondern einfach eine Barbarei.

Nur in dem Falle, daß die szenischen Vorgänge auf dem Theater die Choristen am Erkennen des Taktstocks hindern, ist der Kapellmeister verpflichtet, will er den Wiedereintritt des Chores nach einer Pause sichern, ihn dadurch vorzubereiten, daß er den letzten, diesem Wiedereintritt vorausgehenden Taktteil durch einen leichten Schlag des Taktstocks auf sein Notenpult markiert. Nur in diesem einzigen Ausnahmefall läßt sich die Anwendung des lauten Markierens rechtfertigen; bedauerlich ist es aber, daß man überhaupt noch darauf zurückkommen muß.*)

Was die Choristen und ihre Tätigkeit auf den Theatern betrifft, so sei hier bemerkt, daß die Chordirigenten sich oft erlauben, den

*) Kann nur entschuldigt werden, wenn trotz gewissenhafter Einstudierung auf der Bühne ein wirkliches Versehen passiert, das nur durch hörbares Markieren des Taktes wieder ins rechte Geleis gebracht werden kann.

Takt hinter den Kulissen zu geben, ohne den Taktstock des Hauptdirigenten zu sehen, ja sogar ohne das Orchester zu hören. Die Folge davon ist, daß dieses mehr oder weniger falsche Tempo mit dem vom Hauptdirigenten gegebenen nicht übereinstimmt, unvermeidliche rhythmische Schwankungen zwischen Chor und Orchester hervorruft und das genaue Zusammengehen dieser beiden Faktoren zerstört, anstatt es zu sichern.

Es gibt noch eine weitere Barbarei aus Gewohnheit, gegen die ein intelligenter und energischer Kapellmeister mit allen Kräften einschreiten muß. Wird ein Chor oder Instrumentalstück hinter der Szene ohne Mitwirkung des Orchesters ausgeführt, so muß unbedingt ein anderer Dirigent die Leitung übernehmen. Begleitet das Orchester diese Stücke, so muß sich der Hauptdirigent, der die entfernte Musik hört, durchaus und in jeder Weise vom zweiten Dirigenten leiten lassen und mit dem Gehör dem von jenem angeschlagenen Tempo folgen. Hindert dagegen die Klangfülle des Orchesters, wie dies häufig in der modernen Musik geschieht, den Hauptdirigenten daran, die Ausführung des in der Entfernung vorgetragenen Stückes genau zu hören, so wird der Gebrauch einer besondern mechanischen Vorrichtung zur Angabe des Rhythmus für ihn unerläßlich, um die Verbindung zwischen ihm und den entfernt Aufgestellten jeden Augenblick herzustellen. Um solche Vorrichtungen zu gewinnen, hat man mehr oder weniger geistvoll ersonnene Versuche angestellt, deren Resultate jedoch nicht immer den Erwartungen entsprachen. Das am Londoner Covent Garden-Theater im Gebrauch befindliche Instrument, welches durch den Fuß des Dirigenten in Tätigkeit gesetzt wird, läßt sich schon recht wohl gebrauchen. Doch nur das von Herrn Verbrugghe am Brüsseler Theater aufgestellte elektrische Metronom läßt tatsächlich keinen Wunsch mehr offen. Es besteht aus einem breiten kupfernen Band, das von einer unter der Bühne aufgestellten Voltasäule ausgeht und an seinem einen Ende in das Notenpult des Dirigenten, an seinem andern in einen beweglichen, an einem Zapfen befestigten Stab vor einer in beliebiger Entfernung vom Dirigenten aufgestellten Platte ausläuft. An dessen Notenpult ist eine kupferne elastische Taste von ähnlicher Gestalt

wie eine Klaviertaste angebracht, deren Unterseite mit einem etwa drei oder vier Zoll langen erhöhten Ansatz versehen ist. Unmittelbar darunter befindet sich ein kleines, mit Quecksilber angefülltes Gefäß aus reinem Kupfer. In dem Augenblick nun, da der Dirigent, der einen beliebigen Taktteil markieren will, mit dem Zeigefinger seiner linken Hand (die rechte führt wie gewöhnlich den Taktstock) die kupferne Taste berührt, senkt diese sich, und der Ansatz taucht in das mit Quecksilber gefüllte Gefäß. Der dadurch entstehende schwache elektrische Strom versetzt nun den am andern Ende des Kupferstreifens angebrachten Stab vor der Platte in Bewegung. Strom und Bewegung des Stabes treten gleichzeitig ein, wie groß auch die durchlaufene Entfernung sein mag. Die hinter der Szene aufgestellten Künstler, die ihre Augen auf den Stab des elektrischen Metronoms geheftet haben, unterstehen infolgedessen unmittelbar der Leitung des Hauptdirigenten; dieser könnte also im Notfalle, mitten im Pariser Opernorchester stehend, ein in Versailles zur Aufführung bestimmtes Musikstück dirigieren. Nur ist es wichtig, daß sich der Dirigent im voraus mit den Choristen oder ihrem Führer (falls man zur Erhöhung der Sicherheit einen solchen braucht) über die Art seines Taktierens — ob er alle Haupt-Taktteile oder nur den ersten markieren will — verständigt, da die stets in derselben Richtung gehenden Bewegungen des durch Elektrizität getriebenen Stabes in dieser Hinsicht keine genauen Zeichen geben.*)

Als ich zum erstenmal dieses kostbare Instrument, das ich soeben zu beschreiben versucht habe, in Brüssel gebrauchte, litt es noch an einem Fehler. Jedesmal, wenn mein linker Zeigefinger auf die kupferne Taste meines Pultes drückte, so schlug diese auf ein darunter befindliches zweites kupfernes Täfelchen; diese Berührung war mit einem Geräusch verbunden, das, obwohl klein und kurz, dennoch während der Pausen des Orchesters die Aufmerksamkeit der Zuhörer zum Nachteil der musikalischen Wirkung ablenkte. Ich besprach

*) Dieser Apparat ist heute dadurch verbessert, daß an Stelle des beweglichen Stabes Ziffern angebracht sind, die im richtigen Augenblick herausspringen und dadurch auch die einzelnen Viertel besonders markieren.

dieſen Mangel mit Herrn Verbrugghe, worauf dieſer das untere kupferne Täfelchen durch das bereits oben erwähnte Gefäß mit Queckſilber erſetzte. Der Anſatz der obern Taſte tauchte nun in dieſes hinein und ließ dadurch ohne das geringſte Nebengeräuſch den elektriſchen Strom entſtehen. Unzertrennlich vom Gebrauch dieſes Inſtruments bleibt jetzt nur noch das Kniſtern des Fünkchens im Augenblick der Stromentſtehung, dieſes Geräuſch iſt aber viel zu ſchwach, als daß das Publikum es hören könnte.

Der Ankauf dieſes elektriſchen Metronoms verurſacht nur geringe Koſten, höchſtens vierhundert Frank; die großen Theater, Kirchen und Konzertſäle ſollten längſt mit ihm verſehen ſein, trotzdem findet man es ganz allein im Brüſſeler Theater.*) Dies erſcheint doch beinahe unglaublich; aber man kennt ja die Sorgloſigkeit der meiſten Leiter muſikaliſcher Inſtitute, ihre inſtinktive Abneigung gegen alles, was die alte gewohnte Schablone ſtören könnte, ihre Gleichgiltigkeit, wenn es ſich um künſtleriſche Intereſſen, ihre Knauſerei, wenn es ſich um Ausgaben für muſikaliſche Zwecke handelt; man kennt endlich die völlige Unkenntnis der einfachſten Grundlagen unſerer Kunſt bei faſt all den Männern, die ihr Geſchick und die Aufgabe, es zweckmäßig zu geſtalten, in Händen haben. —

Ich habe noch gar nicht von jenen gefährlichen Hilfskräften geſprochen, die man Chordirektoren nennt. Nur ganz wenige von ihnen ſind wirklich dazu geeignet, eine muſikaliſche Aufführung ſo zu leiten, daß der Dirigent ſich auf ſie verlaſſen kann. Er ſollte ſie alſo ſo ſtreng wie möglich überwachen, wenn er gezwungen iſt, ihre Mitwirkung in Anſpruch zu nehmen. Die ſchrecklichſten unter ihnen ſind diejenigen, denen das Alter Temperament und Energie geraubt hat. Die Ausführung eines nur etwas lebhaften Tempo iſt ihnen unmöglich. Wie auch der Schnelligkeitsgrad der zu Anfang des Stückes vorgeſchriebenen Tempoangabe ſei, deſſen Leitung ihnen anvertraut iſt, es dauert nicht lange, ſo verſchleppen ſie es allmählich in ſeinem weitern Verlaufe, bis ſie es ſoweit gebracht

*) Heute faſt überall.

haben, das Zeitmaß bis zu einer gewissen mittlern Schnelligkeit herabzudrücken, die mit der Langsamkeit ihres Blutumlaufs und der allgemeinen Entkräftung ihres Organismus übereinzustimmen scheint. Doch nicht nur diese alten Herren — das muß man der Wahrheit gemäß hinzufügen — beschwören für die Komponisten die Gefahr der Verschleppung herauf. Es gibt nämlich auch in der Blüte der Jahre stehende Leute trägen Temperaments, deren Blut moderato zu kreisen scheint. Sollen sie ein Allegro assai dirigieren, so werden sie es allmählich zum Moderato verschleppen; haben sie dagegen ein Largo oder Andante sostenuto vor sich, so werden sie nicht eher ruhen, als bis sie es schon nach kurzem Verlauf des Stückes durch allmähliche, schon weit vor dem Ende beginnende Beschleunigung wieder ins Moderto hineinbugsiert haben. Das Moderato ist das ihnen angeborene Tempo; sie pflegen ebenso unfehlbar wieder darauf zurückzukommen wie der Pendel einer Uhr auf seinen ursprünglichen Schnelligkeitsgrad, mag man auch augenblicklich seine Bewegung einmal beschleunigt oder verlangsamt haben. Solche Menschen sind die geborenen Feinde jeder charakteristischen Musik, die Verwischer jedes ausgeprägten Stiles. Der Dirigent möge um jeden Preis davor bewahrt werden, ihre Hilfe in Anspruch nehmen zu müssen!

Eines schönen Tages sollte in einer großen Stadt, deren Namen ich nicht nennen will, hinter der Szene ein sehr einfacher Chor im $^6/_8$-Takt und Allegretto-Tempo gesungen werden. Die Beihilfe des Chordirektors wurde notwendig; es war ein sehr alter Herr. — Nachdem das Tempo dieses Chores vom Orchester angegeben worden war, nahm es dieser Nestor auf und verfolgte es die nächsten Takte hindurch schlecht und recht; aber schon bald danach verschleppte er es derartig, daß die Fortsetzung des Stückes unmöglich war, wollte man es nicht der Lächerlichkeit völlig preisgeben. Man wiederholte es daher zwei, drei, vier Mal; man brachte eine geschlagene halbe Stunde mit immer erbitterteren Anstrengungen zu: dasselbe Resultat. Für diesen braven Mann war es einfach unmöglich, das Allegretto-Tempo beizubehalten. Endlich mußte der Dirigent ihn bitten, seine Leitung einzustellen; er hatte aber einen Ausweg gefunden. Er suggerierte den Choristen ein Marschtempo einfach

dadurch, daß er seine Füße abwechselnd in die Höhe hob, ohne seinen Platz zu verlassen. Da dieses Tempo dem zweiteiligen Rhythmus des $^6/_8$-Taktes im Allegretto genau entsprach und die Choristen nicht mehr von ihrem Leiter gestört wurden, so führten sie bald das Stück, als ob sie es beim Marsche sängen, in exaktestem Ensemble ohne jede Verschleppung des Tempo aus.

Gleichwohl habe ich erkannt, daß manche Chordirektoren oder zweite Dirigenten wirklich sehr gut zu brauchen sind, ja daß ihre Mitwirkung zur Erzielung eines vollendeten Ensembles großer Massen von Mitwirkenden unerläßlich sein kann. Sie wird notwendig, wenn diese Massen derart aufgestellt sind, daß ein Teil der Musiker oder Choristen dem Hauptdirigenten den Rücken zukehrt. In diesem Fall hat er eine bestimmte Anzahl von Hilfsdirigenten nötig, die vor jenen Mitwirkenden, die den Hauptdirigenten nicht sehen können, aufgestellt sind und alle seine Taktierbewegungen nachzumachen haben. Wollen diese Hilfsdirigenten eine exakte Wiedergabe dieser Bewegungen erreichen, so müssen sie sich hüten, ihre Blicke auch nur einen einzigen Augenblick vom Hauptdirigenten abzuwenden. Schauen sie auch nur drei Takte hindurch von ihm weg und in die Partitur, so wird bald eine Differenz im Tempo zwischen ihnen und dem Hauptdirigenten eintreten, und alles ist verloren.

In einer von mir geleiteten Pariser Festaufführung mit 1200 Mitwirkenden brauchte ich fünf, rund um den ganzen Vokalkörper aufgestellte Chorleiter und zwei Hilfsdirigenten für die Blas- und Schlaginstrumente. Ich hatte ihnen sorgfältig eingeschärft, mich unaufhörlich anzusehen, und sie vergaßen nicht, es zu tun; so hoben und senkten sich unsere acht Taktstöcke ohne die geringste rhythmische Verschiebung über unsern 1200 Musikern und stellten das vollendetste Zusammenspiel her, das ich jemals erlebt habe. Mit Hilfe eines oder mehrerer elektrischen Metronome erscheint ein Zurückgreifen auf solche Hilfsmittel allerdings nicht mehr notwendig, man kann auf diese Art mühelos Choristen dirigieren, die dem Dirigenten den Rücken zukehren. Aufmerksame und intelligente Hilfsdirigenten sind aber dennoch einem mechanischen Instrumente vorzuziehen. Sie können nicht nur gleich dem Metronomstabe den Takt schlagen, sondern auch zu den ihnen benachbarten Gruppen von

Mitwirkenden sprechen, ihre Aufmerksamkeit auf die Wiedergabe der Schattierungen lenken und ihnen nach Pausen das Zeichen zum Einsatz geben.

In einem halbkreisförmigen, amphitheatralisch erbauten Raum vermag der Dirigent ganz allein eine bedeutende Zahl von Mitwirkenden zu leiten, da ja aller Augen bequem auf ihn gerichtet werden können. Trotzdem erscheint mir wegen der großen Entfernung, die die äußersten Punkte des Vokal- und Instrumentalkörpers von ihm trennt, seiner ausschließlichen Leitung die Anstellung einiger Hilfsdirigenten vorzuziehen. Je weiter ein Dirigent sich von den Musikern, die er leiten will, entfernt, desto geringer wird sein Einfluß auf diese. Am besten wäre in solchen Lagen der Gebrauch mehrerer Hilfsdirigenten und elektrischer Metronome, die vor den Augen der Hilfsdirigenten die Haupt-Taktteile markierten. —

Wie steht es nun mit der Frage, ob der Kapellmeister beim Dirigieren stehen oder sitzen soll?

Werden, wie im Theater, Werke von sehr langer Dauer gespielt, so kann er sich nur schwer der Ermüdung entziehen, die ihn überfällt, wenn er während des ganzen Abends stehen bleibt. Andererseits läßt es sich ebensowenig leugnen, daß der Dirigent im Sitzen einen Teil seiner Kraft einbüßt und seinem Temperament, falls er eins besitzt, nicht ganz freien Lauf lassen kann.

Soll er nach der Partitur oder nach einer Dirigierstimme (eventuell der ersten Geigenstimme), wie man es an einigen Theatern zu tun pflegt, die Aufführung leiten?

Nein, er muß unbedingt die Partitur vor Augen haben. Die Leitung nach einer Stimme, die nur die wichtigsten instrumentalen Einsatz-Stellen, Baß und Melodie verzeichnet, erfordert für den Dirigenten, der die ganze Partitur nicht vor sich liegen hat, eine unnütze Gedächtnisarbeit, obendrein setzt sie ihn, wenn er sich's einmal einfallen läßt, einem Musiker, dessen Stimme er nicht kontrollieren kann, einen Irrtum nachzuweisen, der Antwort aus: „Was wissen denn Sie davon?"

Zu den Obliegenheiten eines Kapellmeisters, namentlich eines Konzertdirigenten, gehört auch die richtige Aufstellung und Grup-

pierung der Musiker und Choristen. In einer für alle Fälle durchweg zutreffenden Weise die beste Art der Aufstellung der Mitwirkenden für Theater oder Konzertsaal anzugeben, ist unmöglich, da Bauart und innere Einrichtung der einzelnen Räume die in solchen Fällen zu treffenden Anordnungen notwendigerweise beeinflussen werden, obendrein hängen sie aber, wie wir hinzufügen müssen, auch von der Zahl der aufzustellenden Mitwirkenden sowie gelegentlich von der Gattung und der Art der aufzuführenden Komposition ab. Im allgemeinen bedarf man bei Konzerten unumgänglich eines amphitheatralisch in acht, wenigstens aber in fünf Stufen aufgebauten Podiums.

Am besten wählt man für ein solches amphitheatralisches Podium die Halbkreisform. Ist dieses so groß, daß es das volle Orchester fassen kann, so wird die ganze Masse der Instrumentalisten auf den Stufenebenen derart aufgestellt, daß die ersten Violinen vorn rechts, die zweiten vorn links*), die Bratschen mitten zwischen beiden Violingruppen, die Flöten, Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte hinter den ersten Violinen, eine doppelte Reihe Violoncellos und Kontrabässe hinter den zweiten Violinen gesetzt sind; die Trompeten, Kornetts, Posaunen und Tuben kommen hinter die Bratschen, der Rest Violoncellos und Kontrabässe hinter die Holzbläser, die Harfen ganz in den Vordergrund in die nächste Nähe des Kapellmeisters, die Pauken und die andern Schlaginstrumente hinter die Blechbläser; der Dirigent findet seinen Platz auf der untersten Stufenebene des Amphitheaters; er steht, mit dem Rücken gegen das Publikum, in der Nähe der ersten Pulte der ersten und zweiten Violinen.

Vor der ersten Stufe des amphitheatralischen Podiums muß sich nun noch eine horizontale Ebene, eine Art mehr oder weniger große Bühne befinden. Auf dieser Ebene werden dann die Choristen derart in fächerförmiger Anordnung aufgestellt, daß sie in Dreiviertelstellung zum Publikum gewendet sind, alle aber den Taktierbewegungen des Dirigenten leicht mit ihren Blicken folgen können. Die Ein-

*) Vom Publikum aus gesehen umgekehrt, die ersten links, die zweiten rechts.

teilung der Choristen in Stimmgruppen wird eine verschiedene sein, je nachdem der Komponist drei-, vier- oder sechsstimmig geschrieben hat. In jedem Fall müssen die Frauen, Sopran und Alt, vorn sitzen, die Tenöre hinter dem Alt, die Bässe hinter dem Sopran stehen.

Die solistisch mitwirkenden Sänger und Virtuosen werden ihre Plätze in der Mitte und am vordern Rande der ersten Stufe derart einnehmen, daß sie bei leichter Kopfwendung den Taktstock des Dirigenten sehen können.

Immerhin bleibt die Gültigkeit dieser Ratschläge — ich wiederhole es — eine nur annähernd maßgebende, sie lassen sich bei verschiedenen Gelegenheiten noch auf die mannigfaltigste Weise verändern.

Das Pariser Konservatorium verfügt nur über ein aus vier oder fünf Stufenebenen bestehendes, nicht in Kreisform gebautes Podium amphitheatralischer Bauart. Da es infolgedessen nicht das ganze Orchester zu fassen vermag, so sitzen die Violinen und Bratschen vorn auf der ersten Ebene, und nur die Bässe und Blasinstrumente auf den einzelnen Stufen. Vom Chore, der ganz vorn, dem Publikum zugewandt, aufgestellt ist, wendet die ganze Gruppe der Frauenstimmen, Sopran und Alt, dem Kapellmeister gerade den Rücken zu, kann also seine Dirigierbewegungen unmöglich verfolgen. Eine derartige Aufstellung ist für diesen Teil des Chores äußerst unbequem.

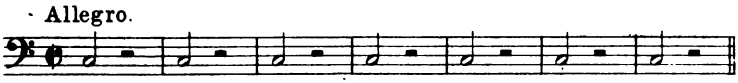
Es ist überhaupt von größter Wichtigkeit, daß die Choristen im Vordergrund etwas unterhalb der Violinen aufgestellt werden, da ihr Vortrag sonst eine ungeheure Einbuße an Klangfülle erleiden würde. Aus demselben Grunde müssen, falls es vor dem Orchester keine Stufenebenen mehr zur Aufstellung des Chores gibt, die Damen unbedingt sitzen, die Herren stehen, damit die Tenöre und Bässe einen höhern Standpunkt als die Soprane und Alte einnehmen und sich dadurch frei entfalten und in der Klangentwicklung nicht behindert oder gehemmt werden können.

Ist die Gegenwart des Chores vor dem Orchester nicht mehr nötig, so wird der Dirigent Sorge tragen müssen, ihn rechtzeitig zu entlassen, da eine solche Menschenmasse die Klangfülle der

Instrumente beeinträchtigen kann. Eine von einem derartig mehr oder weniger in seinem Klange beeinträchtigten Orchester vorgetragene Symphonie wird mannigfache Einbußen erleiden.

Es gibt noch einige, nur für das Orchester in Betracht kommende Vorsichtsmaßregeln, die der Dirigent zur Vermeidung gewisser Fehler bei der Aufführung ergreifen muß.

Die, wie oben bemerkt, auf einer der letzten Stufenebenen aufgestellten Schlaginstrumente haben die Neigung, das Tempo zu verschleppen. Eine Aufeinanderfolge von Schlägen der großen Trommel in regelmäßigen Zwischenräumen und lebhaftem Tempo, wie z. B.:

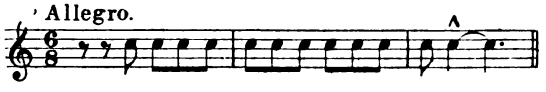


kann eine schöne rhythmische Bewegung manchmal vollkommen zerstören, das feurige Spiel des übrigen Orchesters lähmen und das Zusammenspiel unmöglich machen. Fast stets bleibt nämlich der Schläger der großen Trommel, wenn er bei Markierung des ersten Viertels den Dirigenten anzublicken vergessen hat, mit der Ausführung seines ersten Schlages ein wenig zurück. Je mehr Schläge nun dem ersten folgen, desto mehr führt diese Verzögerung, wie sich denken läßt, sehr bald eine rythmische Verschiebung von peinlichster Wirkung herbei. Alle Anstrengungen des Dirigenten, ein exaktes Zusammenspiel wiederherzustellen, werden sich in solchem Falle als vergeblich erweisen. Er kann nur eins tun, nämlich vom Schläger der großen Trommel verlangen, daß er die Zahl seiner Schläge bei der in Frage kommenden Stelle im voraus zählt, sie genau im Gedächtnis behält und dann nicht mehr in seine Stimme schaut, sondern seine Blicke unaufhörlich auf den Taktstock des Dirigenten heftet; dann wird er bald ohne den geringsten Fehler in der Genauigkeit der Ausführung dem Tempo folgen können.

Eine weitere, aus einem andern Grunde entstehende Verschleppung macht sich häufig in den Stimmen der Trompeten be-

merkbar, so z. B. wenn sie in lebhaftem Tempo Stellen ähnlicher Art ausführen sollen:

Statt daß der Trompetenbläser vor diesen drei Takten atmet, tut er dies zu Anfang des ersten während der Achtelpause und läßt, da er sich über den kurzen, zum Atmen gebrauchten Zeitraum keine Rechenschaft zu geben vermag, der Achtelpause trotzdem ihren vollen Wert, der somit dem Werte des ersten Taktes hinzugefügt wird. So kommt dann folgende Wirkung heraus,



eine Wirkung, die um so unangenehmer ist, als der vom übrigen Orchester zu Beginn des dritten Taktes gespielte Schlußakkord von den Trompeten um ein Achtel zu spät gebracht und dadurch sein exakter Eintritt zerstört wird.

Zur Vermeidung dieses Fehlers muß der Dirigent die Mitwirkenden gleich vorher auf diese Klippe aufmerksam machen, zumal sie im Eifer doch alle, ohne es zu bemerken, an ihr scheitern; er blicke sie im entscheidenden Augenblick rasch an und markiere das erste Viertel des fraglichen Taktes ein wenig verfrüht.*) Man sollte es nicht glauben, wie schwer es ist, die Trompetenbläser an der Wertverdopplung einer derart gestellten Achtelpause zu hindern.

Wird vom Komponisten ein langes Accelerando poco a poco zum Übergang aus einem Allegro moderato in ein Presto verlangt, so beschleunigen die meisten Dirigenten das Tempo ruckweise, anstatt es gleichmäßig in unmerklicher Weise nach und nach schneller werden zu lassen. Ein solcher Fehler muß sorgfältig vermieden werden. Dieselbe Bemerkung findet im entgegengesetzten Falle Anwendung, ja, es ist sogar noch weit

*) Natürlich, ohne daß das Haupttempo darunter leidet.

schwieriger, ein lebhaftes Tempo feinfühlig, ohne plötzliche Rucke, in ein langsames durch allmähliche Verzögerung übergehen zu lassen.

Häufig verlangt ein Dirigent von seinen Musikern eine Übertreibung der dynamischen Nuancen, mag er nun damit eines Beweis seines Eifers geben wollen, oder mag es ihm an Feinheit des musikalischen Empfindens fehlen. Einfache Schattierungen werden dann zu groben Kleckſen, Akzente zu leidenschaftlichem Kreischen. Die vom beklagenswerten Komponisten beabsichtigten Wirkungen werden völlig verzerrt und vergröbert, die künstlerischen Absichten des Dirigenten aber, mögen sie noch so ehrlich sein, erinnern doch an die Zärtlichkeiten jenes fabelhaften Eſeleins, das seinen Herrn durch Liebkosungen zu Boden streckte.

Erwähnen wir nun noch einige schlechte Gewohnheiten, die fast in allen europäischen Orchestern eingebürgert sind; sie bringen die Komponisten zur Verzweiflung, und es wäre Pflicht der Dirigenten, sie so bald wie nur irgend möglich verschwinden zu lassen.

Die Streicher wollen sich selten die Mühe geben, ein Tremolo auszuführen; statt je vier Sechzehntel spielen sie nur je drei oder zwei, statt vierundsechzig Noten in einem Viervierteltakt im Adagio nur zweiunddreißig oder gar nur sechzehn. Die vibrierende Bewegung des Armes, die die wirklich gute Ausführung eines Tremolo erfordert, ist ja freilich sehr anstrengend, diese Faulheit aber ist unerträglich.*)

Nicht wenige Kontrabassisten erlauben sich, wieder aus Faulheit, oder weil sie fürchten, über gewisse Schwierigkeiten nicht Herr werden zu können, ihre Stimme zu vereinfachen. Diese Schule vom „Vereinfachen", die noch vor vierzig Jahren in hohen Ehren stand, sollte doch eigentlich verschwunden sein. In alten Werken sind die Stimmen der Kontrabässe so außerordentlich einfach geschrieben, daß es eigentlich keinen Grund gibt, sie noch dürftiger zu gestalten; in modernen Partituren sind die Aufgaben wohl ein wenig schwieriger, gewiß, aber mit ganz geringen Ausnahmen doch überall gut ausführbar, schreiben doch die wirklich tüchtigen Komponisten

*) Siehe Seite 16.

für den Kontrabaß sorgfältig so, wie gespielt werden soll. Machen nun solche Vereinfacher dennoch aus Bequemlichkeit Veränderungen, so muß der Dirigent die nötige Autorität besitzen, sie zu ihrer Pflicht anzuhalten, tun sie es aber aus Unfähigkeit, so möge er sie verabschieden. Er hat alles Interesse daran, sich von Musikern freizumachen, die ihr Instrument nicht beherrschen.*)

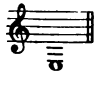
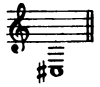
Die Flötisten, welche daran gewöhnt sind, über die übrigen Blasinstrumente zu dominieren, und es nicht lieben, wenn ihre Stimme tiefer als die der Klarinetten und Oboen liegt, spielen häufig eine Oktave höher. Kann der Dirigent nicht gut Partitur lesen, kennt er das von ihm geleitete Werk nicht gründlich, besitzt er kein fein genug geschultes Ohr, so wird er diese seltsame Freiheit der Flötisten gar nicht bemerken. Für solche Vorkommnisse lassen sich immerhin so manche Beispiele anführen, und man sollte darüber wachen, daß sie in Zukunft ganz verschwinden.**)

Es kommt ferner überall (ich sage nicht: nur in einigen Orchestern), überall, wiederhole ich, kommt es vor, daß die Geiger, die in einer Stärke von zehn, fünfzehn oder zwanzig Mann dieselbe Stimme zusammenspielen sollen, ihre Pausentakte aus Bequemlichkeit nicht zählen, sondern sich dabei ruhig die einen auf die andern verlassen. So passiert es denn, daß beim Wiedereinsatz, wenn es gut geht, kaum die Hälfte auf ihrem Posten ist, während die übrigen noch ihre Geige unter dem linken Arm halten und in die Luft gucken. Der Wiedereinsatz ist dann klanglich abgeschwächt, wenn nicht gar vollständig in die Brüche gegangen. Ich muß die Dirigenten ermahnen, auf diese unerträgliche Gewohnheit ihr Augenmerk zu richten und dagegen mit aller Strenge vorzugehen. Nur ist sie trotzdem derartig eingewurzelt, daß sie nicht eher mit Stumpf und Stiel ausgerottet sein wird, als bis die Dirigenten eine große Zahl von Geigern für den Fehler eines einzigen verantwortlich machen, so z. B. den Spielern einer ganzen Reihe eine Geldbuße auferlegen, wenn einer unter ihnen seinen Wiedereinsatz versäumt

*) Siehe Seite 52 und 53.
**) Siehe Seite 125.

hat. Beträgt diese Geldstrafe auch nur drei Frank, so werden, wie ich garantieren kann, alle Geiger — da jeder unter ihnen in einer Aufführung fünf- oder sechsmal betroffen werden kann — ihre Pausen zählen und darüber wachen, daß die Nachbarn dasselbe tun.

Ein Orchester, dessen Instrumente unter sich und miteinander nicht rein gestimmt sind, ist ein Unding. Der Dirigent muß also sorgfältigst darüber wachen, daß die Musiker gewissenhaft einstimmen, nur darf dies nicht in Gegenwart des Publikums geschehen. Jedes durch Instrumente hervorgebrachte Geräusch, jedes Stimmen in den Zwischenakten, ist eine offenkundige Beleidigung für zivilisierte Zuhörer. Man erkennt die schlechte Erziehung und und musikalische Mittelmäßigkeit eines Orchesters an dem aufdringlichen Lärm während der Zwischenpausen einer Oper oder eines Konzerts.

Der Dirigent setze es ferner mit aller Macht durch, daß die Klarinettisten sich nicht immer ein und desselben Instruments (der B-Klarinette) ohne Rücksicht auf die Vorschriften des Komponisten bedienen, haben doch die verschiedenen Klarinetten, ganz besonders die in D und A, auch einen eigentümlichen Klangcharakter, dessen Vorzug der erfahrene Komponist wohl kennt, und steht doch noch dazu die A-Klarinette um einen halben Ton tiefer als die B-Klarinette. Ein E  entspricht einem prächtig klingenden Cis  auf der A-Klarinette, einem D auf der B-Klarinette. *)

Einer ebenso liederlichen und noch dazu gefährlichen Gewohnheit geben sich die Bläser auf Ventilhörnern in vielen Orchestern hin, in dem sie mit Hilfe des neuen, am Instrument angebrachten Mechanismus die vom Komponisten als „gestopft" (durch Zuhalten der Schallöffnung mit der rechten Hand) vorgeschriebenen Stellen offen spielen. Außerdem bedienen sich die heutigen Hornisten nur noch des F-Horns, welche Stimmung der Komponist auch vorgeschrieben haben mag, weil sie mit Hilfe der Ventilvorrichtung ihr Instrument mit Leichtigkeit in die verschiedensten Tonarten umstimmen können. Dieser Brauch führt

*) Siehe Seite 108—111.

zahlreiche Unannehmlichkeiten im Gefolge, vor denen der Dirigent mit allen Kräften die Werke der Komponisten, die zu komponieren verstehen, bewahren muß. Für die der andern, gestehe ich gern, ist das Unglück freilich weit weniger groß.*)

Auch der aus Sparsamkeitsrücksichten an einigen Theatern eingerissenen Gewohnheit, Becken und große Trommel von ein und demselben Musiker spielen zu lassen, muß man den Krieg erklären. Der Ton der an der großen Trommel angebrachten Becken — mögen sie noch so gut sein, um diese Ersparnis zu rechtfertigen —, ist ein gemeines Geräusch, das nur für Ballorchester und Vorstadttheater paßt. Diese schlechte Gewohnheit verleitet obendrein die mittelmäßigen Komponisten dazu, niemals eins dieser beiden Instrumente allein anzuwenden und zu glauben, daß sie nur zur energischen Markierung der schweren Taktteile zu gebrauchen seien. Das ist eine Ansicht, die zu lärmenden Plattheiten verführt; sie hat uns ja schon mit lächerlichen, klanglichen Übertreibungen beglückt, denen die dramatische Musik früher oder später erliegen wird, falls man ihnen nicht ein Ende macht.**) —

Ich schließe mit dem Ausdruck des Bedauerns, daß man immer und überall noch die Übungen des Chores und Orchesters so schlecht organisiert. Zum Einstudieren großer Chor- und Orchesterkompositionen wird die Methode der Gesamtproben befolgt; man nimmt die Einstudierung auf einmal, mit allen Choristen oder allen Orchestermusikern, vor.

Beklagenswerte Irrtümer, unzählige Schnitzer, namentlich in den Mittelstimmen, die weder vom Chorleiter noch vom Dirigenten bemerkt werden, sind die Folge davon. Sind diese Versehen erst einmal zugelassen, so arten sie mit der Zeit zur Gewohnheit aus, schleichen sich in den Vortrag ein und setzen sich hartnäckig fest. Die unglücklichen Choristen werden übrigens während ihrer anstrengenden Übungen von allen Mitwirkenden wohl am meisten gequält. Man sollte ihnen einen guten Dirigenten, der im richtigen Tempo zu taktieren versteht, in der Gesangskunst be-

*) Siehe Seite 157—158.

**) Siehe Seite 230.

wandert ist und kritische Bemerkungen zu machen weiß, geben — ferner einen guten Pianisten, der darin geschult wäre, einen guten Klavierauszug auf einem guten Klavier vorzutragen —, endlich einen Geiger, der im Einklang oder in der Oktave die verschiedenen, einzeln einstudierten Stimmen begleiten müßte. Statt nun diese drei unumgänglich notwendigen Künstler für sie anzustellen, vertraut man sie in zwei Dritteln der europäischen Theater einem einzigen, in der Kunst der Direktion und des Gesanges völlig unwissenden Manne an, einem schlechten unter den schlechtesten Pianisten, der vielleicht überhaupt nicht Klavier spielen kann; man gibt sie in die Hände eines bedauernswerten Kunstinvaliden, der auf einem elenden, verstimmten Instrument eine ihm unbekannte, komplizierte Partitur zu spielen versucht, dabei falsche Akkorde greift, Dur statt Moll und umgekehrt, und unter dem Vorwand, ganz allein dirigieren und begleiten zu müssen, mit der rechten Hand den Choristen einen falschen Takt, mit der linken einen falschen Einsatz angibt.

Man glaubt sich ins Mittelalter versetzt, wenn man einmal Zeuge dieser Barbarei aus Sparsamkeitsgründen gewesen ist.

Eine künstlerisch getreue, fein schattierte und durchgeistigte Aufführung eines modernen Werkes, und sollte seine Ausführung auch hervorragenden Künstlern anvertraut sein, läßt sich meiner festen Überzeugung nach nur durch geteilte Proben erzielen.*) Jede Chorstimme muß so lange für sich geübt werden, bis sie völlig festsitzt; dann erst dürfen alle Stimmen miteinander vereinigt werden. Derselbe Grundsatz ist bei der Einstudierung einer leidlich schwierigen Symphonie für Orchester zu befolgen. Zuerst müssen die Geigen allein spielen, dann die Bratschen und Bässe, dann die Holzbläser (zusammen mit einer kleinen Streichergruppe zur Ausfüllung der Pausen und zur Gewöhnung der Holzbläser an ihre Einsätze), ebenso die Blech-, häufig auch die Schlaginstrumente, endlich die Harfen in mehrfacher Besetzung. Die Gesamtproben erweisen sich dann als bedeutend nutzbringender und leichter; man kann mit Recht sagen, daß man auf diese Weise eine Genauigkeit der Ausführung erreicht, die, wie die Erfahrung lehrt, leider nur allzuselten angetroffen wird.

*) Siehe Seite 266.

Die aus der alten Methode des Einstudierens hervorgehenden Aufführungen sind nur annähernd genügende, wieviel Meisterwerke finden durch ihre Schuld ein schmähliches Ende! Mordet ein Dirigent derart das Werk eines Meisters, so wird er nichtsdestoweniger mit zufriedenem Lächeln seinen Taktstock niederlegen. Bleiben ihm einige Zweifel über die Art und Weise, mit der er seine Aufgabe gelöst hat, so wird er, da im letzten Grunde kein Mensch ihre Erfüllung kontrollieren konnte, leise vor sich hinmurmeln: „Bah! Vae victis!“

H. Berlioz.

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

MUSIC LIBRARY

This book is due on the last date stamped below, or
on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

APR 17 1968

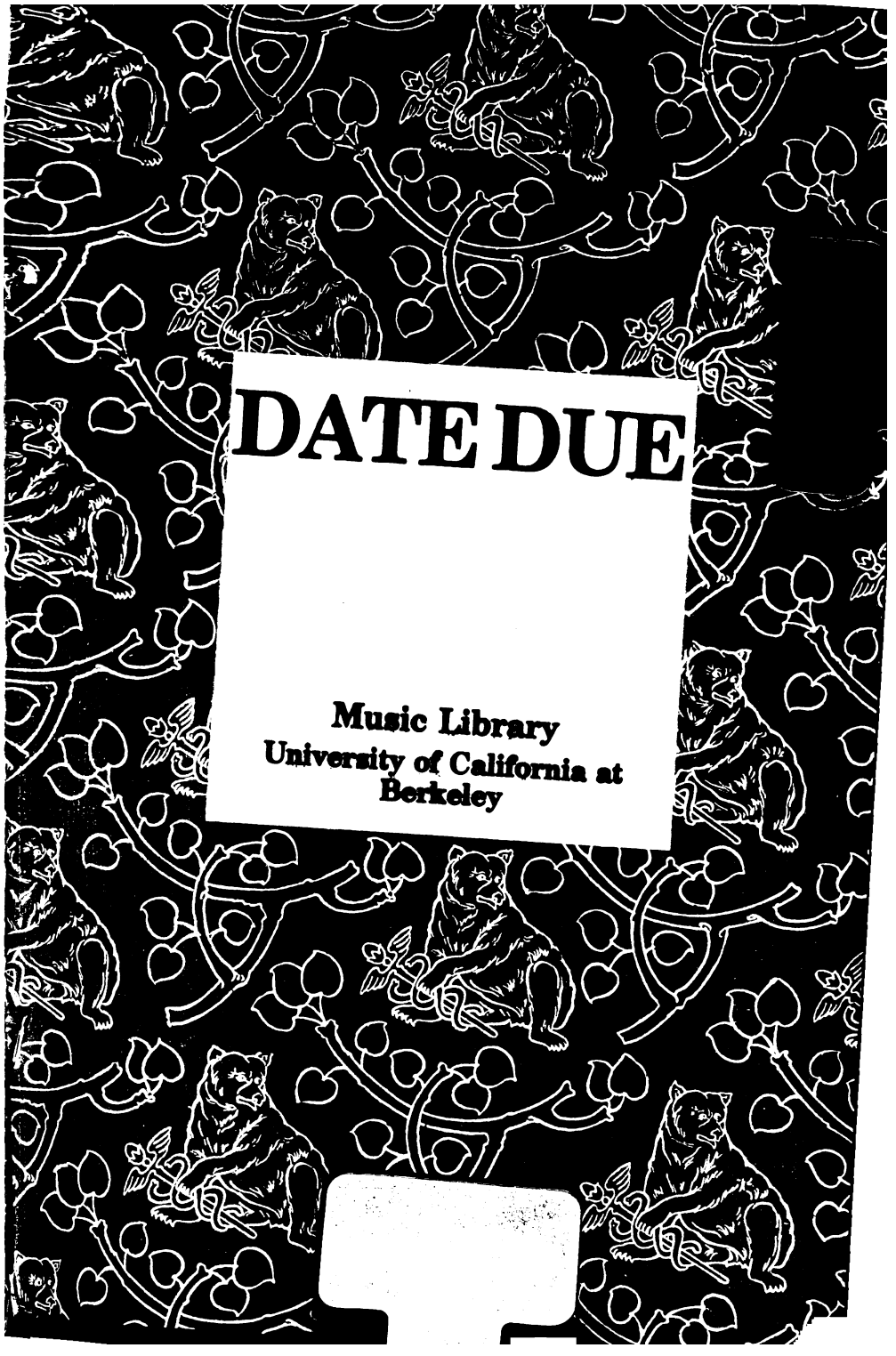
SANTA BARBARA

DUE
14 DAYS AFTER RECEIPT

INTERLIBRARY LOAN
APR 4 1968

LD 21A–5m-7,'66
(G4427s10)476

General Library
University of California
Berkeley


DATE DUE
Music Library
University of California at
Berkeley